UNIVERSITE
9000001

Raphael.

RAPHAEL.

nach seinem Selbstbildniss in den Uffizien zu Florenz. Gest v C. Gonzenbach.

T. O. Weigel in Leipzig

Dr Fr. Goll

Zürich 1874.

Raphael.

Von

Ernſt Förſter.

Mit einem Bildniß Raphael's.

Erſter Band.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1867.

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen wird hiermit vorbehalten.

Seiner Königlichen Hoheit

Herrn Carl Alexander

Großherzog zu Sachsen.

Ew. Königliche Hoheit

haben meiner kunsthistorischen Thätigkeit stets eine so warme Theilnahme geschenkt, daß ich es wage, mit meiner jüngsten Arbeit, dem Leben Raphael's in der Hand, dem Ergebniß vieljähriger Studien und Reisen, unmittelbar an Ihre Thüre anzuklopfen.

Wo die Statuen von Wieland und Herder, von Göthe und Schiller stehen als ehrne Zeugen wie einer großen, den Genius ehrenden Vergangenheit, so einer für die Kunst begeisterten Gegenwart im Fürstenhause zu Weimar, ist wohl der Wunsch gerechtfertigt, auch eine Stelle bereit zu sehen für ein — wenn auch nur in Worte gekleidetes — Ehrenstandbild jenes Genius, dessen Namen gleichbedeutend ist mit allem Schönen was die Kunst zu bieten, ein empfängliches Herz zu erfreuen ver-

mag, das Lebensbild des beglückten Urbinaten Raphael. So möge daſſelbe, wie es aus meiner Werkſtatt hervorgegangen, bei Ew. Königlichen Hoheit wohlwollende, gütige Aufnahme finden, zugleich als ein Zeichen alter und treuer Anhänglichkeit mit der ich verharre

Ew. Königlichen Hoheit

ganz ergebenſter

München, den 5. Februar 1867.

Ernſt Förſter.

Vorrede.

Indem ich mit einem Buche über das Leben und die Werke Raphael's vor die Oeffentlichkeit trete, kann ich mir nicht verhehlen, daß es ein gewagtes Unternehmen ist, für dessen Durchführung — ungeachtet vieljähriger vorbereitender Studien und stets wachsender Liebe zu dem Gegenstande derselben — meine Kräfte möglicher Weise nicht ausreichen. Bei frühern kunstwissenschaftlichen Arbeiten bin ich unbefangener an's Werk gegangen; vielleicht weil ich mit ihnen in keinen Wettstreit eintrat, nicht zu bereits Vorhandenem Aehnliches hinzufügen wollte. Mein „Italien" begegnete dem ganz entschiedenen Bedürfniß der Reisenden nach einem mit dem Land bekannten, künstlerischen und kunstgeschichtlichen Rathgeber in dem verwirrenden Reichthum der Kunstschätze dieses Landes. Mit der „deutschen Kunstgeschichte" war ich der erste, der diesen Gegenstand selbständig bearbeitet hat; und für die „Denkmale der deutschen Kunst" hatte ich gleichfalls keinen Vorgänger. Mit ähnlicher Sicherheit habe ich die Monographien über Avanzo und Fiesole herausgegeben und mit der „Vorschule der Kunstgeschichte" war ich mir bewußt, einen neuen Weg der Kunsterkenntniß angebahnt zu haben. — Anders verhält es sich der gegenwärtigen Aufgabe gegenüber und ich durfte mich wohl mit einiger Besorgniß fragen, ob neben den vorhandenen Lebensbeschreibungen von Raphael

noch eine neue wünschenswerth, ob sie etwas bieten könne, was nicht bereits geleistet sei?

Die reifliche Erwägung dieser Frage mußte einerseits zur klaren Feststellung eines Programms für die Aufgabe führen, anderseits zur Vergleichung der verschiedenen Bearbeitungen des Lebens von Raphael mit diesen meinen Anforderungen. Was ich in dieser Hinsicht in meiner „Vorschule" als Aufgabe der Kunstgeschichte im Allgemeinen gestellt, gilt natürlich auch für eine kunstgeschichtliche Monographie gleich der vorliegenden. Halte ich es für jene nothwendig, ihr Verhältniß zur Geschichte der Menschheit ins Auge zu fassen, zu dem religiösen und politischen Bewußtsein derselben, zur allmählichen Entfaltung ihres ganzen geistigen Lebens: so muß ich bei dieser den Zusammenhang ihres besondern Gegenstandes mit seiner und der ihm vorangehenden Zeit mir gleichfalls gegenwärtig erhalten. Zum Verständniß Raphael's gehört deßhalb vor allem der Einblick in die culturgeschichtlichen Ereignisse des 15. und 16. Jahrhunderts in seinem Vaterlande, die die Grenzlinie zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit gezogen, und die ein helles Licht auf die Entwickelungsgeschichte des Genius werfen, der in seinen Schöpfungen beiden Zeiten angehört. Wenn er indeß in einer Beziehung unwillkürlich und vielleicht unbewußt der Zeitströmung folgt: in einer andern sehen wir ihn mit ruhiger Prüfung und Ueberlegung und mit klarem Bewußtsein die Quellen aufsuchen, von denen er Gedeihen und Wachsthum seiner künstlerischen Gaben erwartet. Dieß führt zu der Frage nach dem, was er mit seinen Vorgängern in der Kunst gemein hat, und wodurch er sich von ihnen unterscheidet? und erfordert wenigstens einen Ueberblick über die Leistungen früherer Künstler, über die zur allmählichen Vervollkommnung der italienischen Kunst wirkenden Kräfte, wenn unsere Bewunderung nicht auf oberflächlichen Eindrücken

sondern zugleich auf der Erkenntniß beruhen soll, daß er in lebendiger Verbindung mit der alten Kunst die an ihre Meister einzeln vertheilten Vorzüge in sich vereinigt und mit der Kraft des Genius zu einer höhern Vollendung geführt hat. Zugleich wird uns die Kunstgeschichte auf ihre nahe Beziehung zur Geschichte der Literatur, namentlich der Poesie hinleiten; und so wird auch das Leben Raphael's nicht ohne Rückblick auf die Geschichte der italienischen Dichtkunst geschrieben werden können.

Sind hiermit die allgemeinen Anforderungen an eine Biographie Raphael's bezeichnet, so gilt es weiterhin, seine besondere Bildungsgeschichte zu verfolgen, nach den ersten Kunsteindrücken, die er empfangen, zu fragen, nach seinem Meister, seinen Mitschülern und Freunden, nach der Weise seines Studiums und den Zeugnissen dafür. Daran reiht sich die Aufzählung seiner Werke und die Beleuchtung ihrer Eigenthümlichkeit: nach der Wahl des Gegenstandes, nach Auffassung, Anordnung und Darstellung, nach Charakterbildung und Styl, nach Zeichnung, Modellierung und Färbung und nach der technischen Behandlung; alles so viel möglich nach eigner, und zwar nicht flüchtiger Anschauung; ferner die Angabe der Orte wo, und des Zustandes, in welchem sie sich gegenwärtig befinden, die Mittheilung ihrer Geschichte überhaupt. Es ist dabei der besondere Werth derselben zu betonen und zu motivieren, Beglaubigtes von Muthmaßlichem, Angeblichem und offenbar Falschem zu scheiden, auf gute Copien und Vervielfältigung durch Kupferstiche ꝛc. hinzuweisen. Da Raphael, außer in der Malerei, auch als Bildhauer, Baumeister und selbst als Alterthumsforscher sich ausgezeichnet hat, so dürfen diese Seiten seiner Thätigkeit nicht mit Stillschweigen übergangen werden.

Auf diesem Wege kann es gelingen, der Entfaltung und dem Wachsthum Raphael's Schritt für Schritt zu folgen, gleich-

sam in die Werkstatt seines Geistes, in die Entstehungsgeschichte seiner Werke einzudringen, und das Bild des Künstlers in möglichst bestimmten Umrissen zu gewinnen. — Aber zu seinem vollkommen genügenden Lebensbild verlangen wir auch die Schilderung seines allgemein menschlichen Charakters, seiner häuslichen und Familien-Verhältnisse, seiner Beziehungen zur Welt und zu seiner nächsten Umgebung; wir wollen ihm in seinen Erlebnissen folgen von der Wiege bis zum Grabe, und dürfen auch die Wirksamkeit nicht außer Acht lassen, die er unmittelbar auf andere Künstler ausgeübt, und durch die er auch nach dem Tode auf Erden noch fortgelebt hat.

Soll jedoch eine solche Lebensbeschreibung nicht nur für Fachmänner sein, sondern sucht sie ihre Freunde und Leser in der gebildeten Gesellschaft überhaupt, so hat sie einer allgemein verständlichen Sprache sich zu befleißigen, darf sich nicht zu weit ausdehnen und nicht mit zu vielem gelehrten Ballast beladen. Wohl ist die Ansammlung eines reichhaltigen Materials unerläßlich und nichts darf mit Gleichgültigkeit übergangen werden, was immer zur Kenntniß vom Leben und Wirken Raphael's beiträgt; allein der Leser verlangt nicht die Studien des Schriftstellers, sondern deren Ergebnisse! Es genügt auch nicht, das Material kritisch zu sichten: es muß auch in eine einheitliche Form gebracht, Unwesentliches ausgeschieden, Zusammengehöriges zusammengehalten, ausgedehnte Wiederholung vermieden werden, wenn aus der Darstellung ein Gesammtbild in abgerundeter Gestalt hervorgehen soll.

Wem die einschlägige Literatur bekannt ist, der weiß, daß Vieles von Vielen zur Lösung der in diesem Programm gestellten Aufgaben versucht und geleistet worden. Aber es wird ihm auch nicht unbekannt sein, daß noch immer Raum ist für weitere

Anstrengungen. Ein Ueberblick über die hervorragendsten Leistungen auf diesem Gebiet wird das Gesagte bestätigen.

Der erste, der Nachrichten über das Leben und die Werke Raphael's gesammelt und veröffentlicht hat, ist der Maler, Baumeister und Kunstschriftsteller Giorgio Vasari in seinen „Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, Firenze 1550. (Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage 1568.) Mit unverkennbarer Liebe und Verehrung — wenn auch nicht ohne eine Beschränkung, die von einem bedingungslosen Anhänger Michel Angelo's nicht wohl zu trennen war — schildert er die Trefflichkeit seines Talents, wie die Liebenswürdigkeit seines Charakters. Finden wir von ihm auch nicht alle Hülfsmittel sorgsam benutzt, die ihm jedenfalls in der Bekanntschaft mit überlebenden Freunden Raphael's zu Gebote standen, läßt er namentlich viele bedeutende Arbeiten unerwähnt: so gibt er doch auch anderseits von vielen derselben Kunde, die verschollen waren, oder auch es noch sind, und ist damit bereits ein dankenswerther Führer zu verborgenen Schätzen geworden. Auch für die Chronologie der Erlebnisse und der Werke gibt er Anhaltpunkte; allein sehr zuverlässig sind sie nicht, wie denn überhaupt seinen Angaben nicht ohne Weiteres Glauben zu schenken ist. Von Mißverständnissen und falscher Auffassung ist er nicht frei, so daß z. B. seine Erklärung der vaticanischen Wandgemälde zu sehr verkehrten Vorstellungen von Raphael's Geist führen müßte. Wo er den Bildungsgang desselben schildert, gibt er mancherlei treffende Hinweisungen auf die zeitweiligen Veränderungen in seinem Styl, verliert sich aber leicht in Aeußerlichkeiten, namentlich wo er den Unterschied zwischen ihm und Michel Angelo hervorheben will. Trägt nun auch Vasari nicht wesentlich zum Verständniß Raphael's bei, so bleibt seine Lebensbeschreibung doch die Grundlage aller nachfolgenden, ja über zwei Jahrhunderte hindurch

faſt die einzige Quelle für Nachrichten über ihn und ſeine Werke. Natürlich hat ſie gelegentlich neuer Ausgaben Berichtigungen und Zuſätze erfahren, zuerſt in der Ausgabe von Giov. Bottari, Rom 1759, und in der des Pater Guglielmo della Valle, Siena 1791—1794, und einiger noch ſpätern. Alsdann gewann das Buch ein bedeutendes Ausſehn in der mit vielen Anmerkungen und Erläuterungen verſehenen, bei David Paſſigli 1832—1838 in Florenz erſchienenen Ausgabe in 2 großen Octav-Bänden. Die J. G. Cotta'ſche Buchhandlung in Stuttgart unternahm 1832 eine deutſche Ausgabe in 8 Bänden, die zuerſt von L. Schorn und nach deſſen Tode 1843 von mir beſorgt wurde, und in welche die wichtigſten Anmerkungen der genannten italieniſchen Ausgaben in Verbindung mit Ergebniſſen deutſcher Kunſtforſchung aufgenommen wurden. — Im Jahre 1846 erſchien ſodann bei Le Monnier in Florenz eine neue, mit umfaſſenden Studien redigierte, durch Commentare vermehrte vortreffliche Ausgabe des Vaſari in 12 Bänden, in welcher indeß der Abſchnitt über Raphael, — außer einer Chronologie ſeines Lebens und ſeiner Werke, — ſeine weſentlichſten Zuſätze und Bemerkungen aus der deutſchen Ausgabe und überhaupt aus deutſcher Kunſtforſchung entlehnt hat.

Eine Schrift, die ſich das Anſehn gibt, älter als das Werk Vaſari's zu ſein: „Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustrata con note da Angelo Comolli. Roma 1790.“ iſt ſo unverkennbar ein neues, nur mit Benutzung Vaſari's zuſammengeſetztes, fehlerhaftes Machwerk, daß es keine Beachtung verdiente, wenn nicht der Herausgeber mehre ſehr ſchätzbare Anmerkungen dazu gegeben hätte.

L. Lanzi in ſeiner Storia pittorica della Italia, Bassano 1809, folgt bei der Lebensbeſchreibung Raphael's ebenfalls vorzugweis dem Vaſari und ſeinen Herausgebern, namentlich dem

Bottari, ohne wesentlich Neues hinzuzufügen, das auch die deutsche Ausgabe, Leipzig 1830 bei A. Barth, nur in beschränkter Weise enthält, obschon natürlich Berichtigungen und Bemerkungen nicht fehlen.

Giov. Rosini, der in seiner Storia della pittura Italiana T. IV. Pisa 1843 mehre Abschnitte dem Urbinaten widmet, hat mit wenig Glück Berichtigungen und Bereicherungen der Lebensgeschichte Raphael's versucht. Seine Kritik ist schwach, seine Quellen sind zweifelhaft, seine Beweisführung hat keine überzeugende Kraft. So schreibt er unter andern dem Raphael ein Crucifix zu, das er unter Perugino's Namen bei dem Fürsten Gallitzin in Rom gefunden, und beruft sich für seine Annahme auf eine Stelle in den Annalen von Gimignano von Coppi, (Florenz 1695) in welcher nur gesagt ist, daß ein Geistlicher, der Dominicaner Bart. Bartoli, Beichtvater von Papst Alexander VI., jenes schöne Crucifix „von Raphael", das über dem Altar des Namens Gottes steht, besessen habe. Auf den Flügeln seien SS. Hieronymus und Johannes abgebildet. Auf der von Rosini gegebenen Abbildung steht aber Johannes mit Maria neben dem Kreuz; von Flügelbildern gibt er keine Kunde; eben so wenig bezieht er sich dabei auf das Crucifix von Città di Castello (s. S. 158 unsers Buches), wiewohl die Beziehungen dazu offen daliegen. Dieses letztre betrachtet er als selbständige Erfindung Raphael's und setzt es deßhalb in seiner chronologischen Bestimmung später als das Sposalizio, weil dieses nur eine Copie sei nach Perugino. Daß mit dieser Art Kunstkritik der Kunstgeschichte wenig gedient ist, bedarf keiner Beweisführung.

Dem Pater Pungileoni und seinem „Elogio storico di Giovanni Santi, Urbino 1812" verdanken wir die ersten zuverlässigen, aus den Archiven von Urbino geschöpften Nachrichten über Raphael's Familienverhältnisse. Ebenso gibt er in seinem

„Elogio storico di Rafaello Santi da Urbino, Urbino 1829—1831“ mit guter Begründung vieles Neue über Raphael und vornehmlich über dessen Jugend, und hat somit wesentlich zur Aufklärung und Vervollständigung der Lebensgeschichte Raphael's beigetragen. *)

Ein sehr einnehmendes und belehrendes Buch ist das von Quatremere de Quincy „Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael, Paris 1824.“ Er versteht es, die ermüdende Aufzählung und Beschreibung von Gemälden durch allgemeine Betrachtungen zu unterbrechen und die Gedanken auf geistreiche Weise vom Einzelnen auf's Ganze zu lenken. Wenn er das Verhältniß Raphael's zu Leonardo oder zu Michel Angelo berührt — wie einleuchtend hebt er den Unterschied zwischen dem Aufnehmen homogener, das eigne Wachsthum fördernder Elemente aus der Kunst wie aus der Natur und dem einfachen Copieren oder Nachahmen hervor! So trägt er zur rechten Würdigung des künstlerischen Charakters von Raphael unverkennbar bei, obschon sein kritisches Urtheil in Einzelfällen keine feste Basis hat; wie er denn z. B. irregeleitet durch eine Copie, im Hause Rinuccini in Florenz, die Heilige Familie aus dem Hause Ancajani (vom Jahre 1506 S. 208 unsres Buches) in das Jahr 1516 setzt. Dagegen tritt er mit Entschiedenheit den falschen Angaben Vasari's über die Zeitfolge und seinen irrigen Auslegungen der vaticanischen Wandgemälde entgegen und hebt die eigenthümlichen Vorzüge Raphael's mit Einsicht und Klarheit hervor. Seine Weise, sie zu betrachten, weckt neue Gedanken und stellt Raphael's Schöpfungen unter neue Gesichtspunkte; so z. B. wenn er von den Madonnen-Bildern desselben sagt, daß

*) Ausführlich berichtet Gaye über das Werk im Kunstblatt 1831, Nr. 71. 72.

allein ihre chronologische Aufzählung und die Beschreibung ihrer Verschiedenheiten eine kurzgefaßte Geschichte seines Talents und Genies sein würden, in welcher nicht allein sein stetes Fortschreiten sichtbar wäre, „sondern zugleich eine Folge von Nüancen des Charakters seines Ideals, das in sich die Ideen der Unschuld, Jungfräulichkeit, Anmuth, Seelenadel, Heiligkeit, Göttlichkeit vereinigte, das bescheidene Aussehn einer Bewohnerin von Bethlehem, sowie das strahlende Angesicht der Königin der Engel." Kurz, man begreift, wie das Buch rasch verbreitet, ins Italienische (von Fr. Longhena, Mailand 1826) und ins Deutsche (Quedlinburg 1836) übersetzt werden konnte, obschon es neue Thatsachen nicht enthält und gelehrte Forschungen ihm nicht zu Grunde liegen. Longhena's Verdienst bei seiner Uebersetzung besteht in Anmerkungen, in denen er vornehmlich auf fremde Mittheilungen gestützt, eine Anzahl früher unbekannter Gemälde, vorzüglich aus der Jugend Raphael's anführt; und daß er in einem Anhang ein vollständiges Verzeichniß aller Werke gibt. Sehr reichhaltig ist das Verzeichniß der erstern; doch wenn es auch schätzbare Nachweisungen enthält, so ist ihm doch, — bei dem Mangel aller Kritik — nicht unbedingt Glauben zu schenken. Ich komme (im II. Bande) bei meinem Verzeichniß der angeblichen Werke Raphael's darauf zurück.

Unter den Deutschen, die sich hier anschließen lassen, muß ich H. H. Füßli zuerst nennen, der eine Vorlesung „Ueber das Leben und die Werke Raphael Sanzio's, Zürich 1815", herausgegeben, die auch im Anhang zu seines Vaters Künstler-Lexicon zu finden ist. Es macht keinen empfehlenden Eindruck, daß man beim Aufschlagen des Buches — noch bevor man zu lesen angefangen — drei Irrthümern in Abbildungen begegnet: dem für Raphael gehaltenen Bindo Altoviti, und einem häßlichen und gemeinen Frauenzimmer, das für die reizende Fornarina

ausgegeben wird; endlich, der Familie Buffi aus dem Altarbild in S. Francesco zu Urbino, welche Raphael mit Vater und Mutter vorstellen soll. So bleibt Füßli vielfältig im Bereich grundloser Traditionen, wie er denn auch das Mauergemälde im Hofe des Vaterhauses von Raphael (S. 119 unsres Buchs) diesem zuschreibt. Es knüpft sich an das Buch von Füßli, wie an ein verwandtes von dem Maler Friedr. Rehberg (Raphael aus Urbino; München 1824), das unter andern 26 Bildnisse von Raphael aufführt, die beruhigende Ueberzeugung, daß die Kunstgeschichte in Deutschland seit jener Zeit sichtbare Fortschritte gemacht, und daß sie gegenwärtig nicht geringere Ansprüche an ihre Bearbeiter erhebt, als die Völker- und Staatengeschichte an die ihrigen. Der große Mangel an Kritik nimmt einer besondern Arbeit, deren Füßli in einem Anhang sich unterzogen, dem nach Ländern ihres jetzigen Aufenthalts geordneten Verzeichniß Raphaelischer Werke, einen großen Theil des Werthes; doch findet sich immer eine oder die andere beachtenswürdige Nachricht darin.

Ich muß nun eines Schriftstellers gedenken, dem der Ruhm gebührt, der wirkliche Begründer der italienischen Kunstgeschichte in unsern Tagen zu sein, des Verfassers der Italienischen Forschungen, C. F. v. Rumohr. Mit den Ergebnissen vieljähriger archivalischer Forschungen in der Hand trat er alten, eingerosteten Traditionen entgegen und zeigte damit den Weg zu den Quellen unangreifbarer Wahrheit; allein allerdings nur der schriftlich verbrieften Wahrheit! Wo Documente fehlen, kann die Tradition wohl gehört werden; allein die Entscheidung über Zeit der Entstehung und Herkunft eines Kunstwerks fällt dann dem glücklichen Blick, dem einsichtigen, geübten Urtheil des Kunstkenners anheim. Trat nun bei v. Rumohr schon in den ersten fast ganz aus urkundlichen Forschungen hervorgegangenen Bänden,

da wo Documente fehlten, oder fehlerhaft aufgenommen worden, die Unsicherheit seines Urtheils zu Tage: so mußte diese im dritten Bande, in welchem er „Ueber Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen" seine Bemerkungen niederlegte, ohne sich wie bei den ältern Künstlern auf Quellenstudien berufen zu können, noch sichtbarer werden. Wie nicht anders von dem Verfasser zu erwarten war, werden uns hier geistvolle Betrachtungen, philosophische Reflexionen über das Schöne in der Kunst und Raphael's Verhältniß dazu, auch treffende allgemeine Bemerkungen über einzelne Künstler und Kunstwerke zu reicher Belehrung geboten. Wo aber der Verfasser nicht sowohl das Recht des Aesthetikers, als des Kenners in Anspruch nimmt, offenbart sich die Unzulänglichkeit seines kritischen Einblicks in die Werkstätten der Kunst. Sich verlassend aber auf diesen seinen Einblick und auf sein daraus geschöpftes Urtheil zählt er eine Reihe von Gemälden auf, die er entweder ganz oder theilweis als „Jugendwerke" Raphael's bezeichnet, mit einer Feinheit der Unterscheidung von des Meisters Werken, in welche ihm selbst das geübteste Auge nicht folgen kann; so daß für die Geschichte Raphael's ein positiver Gewinn daraus nicht erwachsen ist. Er erweckt nicht größeres Zutrauen da, wo er auf die beglaubigten Jugendwerke Raphael's für Città di Castello zu sprechen kommt, indem er — gleich Rosini, obwohl aus ganz andern Gründen — das Bild des Gekreuzigten (ehemals in der Galerie Fesch, jetzt bei Lord Ward S. 158) später gemalt sein läßt, als das Sposalizio, und es sogar als die Brücke zur Florentinischen Periode betrachtet. Nun kann es nicht Wunder nehmen, wenn er sich bis zu der Annahme verirrt, daß ein kleines Madonnenbild, davon eine Copie, mit größtem Unrecht, unter dem Namen Fra Bartolommeo's in der Münchner Pinakothek hängt, „aus einer minder bekannten Seitenrichtung Raphael's

hervorgegangen" von ihm „im Namen des Fra Bartolommeo" gemalt sein könne! Am weitesten aber entfernt er sich von dem Standpunkt verlässiger Kunstkritik, wenn er, wegen gewisser Unvollkommenheiten die Ursprünglichkeit der „Grablegung" (im Palast Borgheſe, S. 215 unseres Buchs) anzweifelnd, gleichsam um sich zu mäßigen, sagt: „doch gehe ich nicht so weit zu behaupten, daß Raphael das Bild durchaus nicht berührt habe." Welche Kurzsichtigkeit gehört dazu, die eigenthümliche, und gleichmäßige Durchführung dieses Gemäldes nicht zu erkennen! welche unglaubliche Verkennung Raphael's, ihm zuzutrauen, daß er das erste, größere Werk, das er mit fast unzähligen, über alle Maaßen gewissenhaften Studien vorbereitet, andern und zwar weniger geschickten Händen zur Ausführung übergeben hätte, zumal in der Zeit seines eben erst erblühenden Ruhmes, und von keiner bedeutenderen Arbeit in Anspruch genommen!

So wenig v. Rumohr erwarten konnte, daß die Kunstgeschichte, die ihm an andern Stellen so viel verdankt, auf diesem Wege ihm folgen würde, so muß dafür willig anerkannt werden, daß er über die allmähliche Entwickelung und Umwandelung des Styls von Raphael, der strengen Zeichnung in den malerischen Geschmack der „bella maniera moderna" Vasari's, die treffendsten Bemerkungen macht, die nicht nur die Kunstgeschichte, sondern auch die ausübende Kunst sich zu Herzen nehmen darf. Wenn er dann schließlich die Frage erörtert, wer eigentlich, — der Künstler oder der Kunstgelehrte — berufen sei, ein allgemein gültiges Kunsturtheil abzugeben, so gewinnt die Erörterung allerdings den Charakter einer Selbstapologie, oder einer — übrigens durchaus würdig gehaltenen — Verwahrung des Rechts wahrer, warmer, besonnener und einsichtiger Kunstfreunde, auch wenn sie nicht ausübende Künstler sind, über das Allgemeine, das rein Menschliche in der Kunst zu entscheiden.

Von dieser letzten Bemerkung werden wir zu einem Kunstschriftsteller geführt, der auf Grund seines Künstler-Bewußtseins öfter als Gegner v. Rumohr's auftritt und dessen Urtheile verwirft: zu J. D. Passavant. In seiner Jugend ausübender Künstler, hat er ungeachtet seiner nicht hervorragenden Leistungen in der Malerei, Erfahrungen gesammelt in allem, worauf es bei einem Kunstwerk ankommt, vom ersten Augenblick des Entstehens bis zur letzten Vollendung, welche Hindernisse dabei zu überwinden, welche Hülfsmittel anzuwenden, welche Irrpfade und Gefahren zu vermeiden seien. Durch Copieren und Nachzeichnen ältrer Werke wurde er wie von selbst tiefer, als durch die aufmerksamste Betrachtung geschehen kann, in die Eigenthümlichkeiten ihres Styls, ihrer Zeichnung, Färbung und Ausführung eingeführt und gewann so die Mittel einer möglichst zuverlässigen Kritik. Begabt außerdem mit einer großen und warmen Verehrung der Meisterwerke alter Kunst, und dem damit eng verbunden Streben nach vollkommener Wahrheit ihrer Geschichte, und erfüllt von dem Verlangen, die gemachten Erfahrungen und im eifrigen Bemühen erworbenen Kenntnisse auf diesem Gebiet auch Andern mitzutheilen, ist er Kunstschriftsteller geworden; und durch seine anhaltenden, immer wieder auf denselben Gegenstand gerichteten Studien und gründlichen Untersuchungen, die ihn zu öfteren, mit Aufrichtigkeit bekannten Selbstverbesserungen führten, sowie durch seine klar motivierten Urtheile hat er mit Recht eine allgemeine Geltung als Kunstkenner und Kunstschriftsteller erlangt. Die ältere deutsche wie die ältere italienische Kunstgeschichte verdanken seinen „Beiträgen" im Cotta'schen wie später im Deutschen Kunstblatt die wichtigsten Aufklärungen und Anregungen. Gleichzeitig hatte er sich das Studium Raphael's zur ernsten Lebensaufgabe gemacht, und hat dafür keine Anstrengung und keine Opfer gescheut; er

ist seinen Werken in Italien und Deutschland, Frankreich, England und Spanien und überall nachgegangen, Gemälden und Handzeichnungen, Aechtem und Unächtem, Allem, woran Raphael's Namen hängt; keine ihn betreffende literarische Arbeit hat er unbeachtet gelassen und von ältern Copien, von Kupferstichen und Lithographien genaue Kenntniß genommen. Mit gewissenhafter Strenge hat er Wahres von Halbwahrem und von Falschem zu sondern, eine chronologische Folge für Alles herzustellen gesucht. Einen ganz besondern Fleiß hat er dem richtigen Verständniß von Gemälden Raphael's gewidmet, die einer Erläuterung bedürfen, und hat die Spuren seiner Thätigkeit auch in das Gebiet der Bildhauerkunst, Baukunst und Schriftstellerei verfolgt. Ausgerüstet mit einem so reichen und vollständigen Material, begabt mit künstlerischem Geist und Verständniß und erfüllt mit der hingebendsten Liebe an seinen Gegenstand, hat Passavant eine Biographie Raphael's geschrieben, die ohne Widerrede die beste und vollkommenste von allen Lösungen derselben Aufgabe ist. Sie ist unter dem Titel „Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi", zuerst in 2 Bänden 1839 mit 14 Abbildungen Leipzig bei Brockhaus erschienen, denen 1853 ein dritter Band mit 5 Abbildungen gefolgt ist.

Wohl muß ich auf die Frage gefaßt sein, was mich nach einem solchen Vorgänger bestimmen konnte, die Aufgabe noch einmal in die Hand zu nehmen? Ueberschauen wir den Inhalt der drei Bände und die Anordnung des darin niedergelegten Reichthums an Mittheilungen über Raphael's Leben und Werke! vielleicht daß alsdann mit dem vergleichenden Rückblick auf das von mir aufgestellte Programm eine genügende Antwort gefunden wird!

Der erste Band enthält I. einen Abschnitt über das Leben und die Werke von Raphael's Vater (46 Seiten). II. Raphael's

Lehr- und Wanderjahre (86 S.). III. Raphael unter Julius II. (70 S.). IV. Raphael unter Leo X. (126 S.). V. Raphael und seine Schüler (66 S.). Sodann in einem Anhang: 1) Belege die Familie Santi betreffend. 2) Nachrichten über die Bildhauer und Baumeister des 15. Jahrh. in Urbino. 3) Nachrichten über die gleichzeitigen Maler daselbst. 4) Nachrichten über einige nicht mehr vorhandene Gemälde von Giov. Santi. 5) Mittheilungen aus der Reimchronik desselben. 6) Ueber die Maler der umbrischen Schule. 7) Drei Sonette von Raphael (italienisch). 8) Ein Sonett von Franc. Francia. (deßgl.) 9) Empfehlungsbrief der Herzogin Johanna. 10) Briefe von Raphael. 11) Breve, wodurch Raphael zum Baumeister von S. Peter ernannt wird. 12) Anderes Breve Leo's X. 13) Bericht über die Aufnahme der Gebäude des antiken Rom. 14) Gedichte auf Raphael. 15) Lebensumriß Raphael's von Paolo Giovio. 16) Ueber Raphael's Tod und die Aufdeckung seines Grabes (1833). 17) Versuch einer Ordnung der Kupferstiche Marc. Anton's, Ant. Veneziano's und Marco's von Ravenna (im Ganzen 174 Seiten). — Schon diese Uebersicht dürfte zeigen, daß der Darstellung die wirksame Einheit fehlt, daß vieles, was offenbar zusammengehört, aus einander gerissen, vieles wichtige Baumaterial nicht zum Bau selbst verwendet, sondern nebenbei gelegt worden.

Der zweite Band enthält I. ein chronologisches, vollkommen beschreibendes Verzeichniß der Gemälde Raphael's nebst einem Nachtrag zu diesem Verzeichniß; Entwürfe zu Bildwerken und architektonische Plane (442 S.). Da aber Passavant bereits im ersten Bande, gelegentlich der Lebensbeschreibung Raphael's, die Werke desselben ganz ausführlich beschrieben, so ist der größte Theil des zweiten Bandes lediglich eine oft ganz wörtliche Wiederholung; ein Umstand, durch welchen die Darstellung eine für den Leser unbequeme und ermüdende Ausdehnung erhält. —

Daran aber schließt sich ein sehr schätzenswerthes, nach Ländern geordnetes Verzeichniß von Handzeichnungen Raphael's und ein Verzeichniß von Kupferstichen nach seinen Werken.

Nach einem Zwischenraum von 19 Jahren ließ Passavant einen dritten Band folgen mit Nachträgen, Zusätzen und Berichtigungen zum ersten und zweiten Bande (sämmtlich von großem Werth für die Geschichte Raphael's, aber ebenfalls nicht frei von Wiederholungen und in dieser Gestalt nur zum Nachschlagen geeignet); nebst einem vollständigen Register der Werke Raphael's, sehr übersichtlich nach den Gegenständen geordnet, als: Altes Testament; Neues Testament; Christus allein; dann mit Heiligen; Maria mit Heiligen u. s. w.

Vergleichen wir nun, was in den angeführten Schriften, deren Zahl sich wohl, aber ohne wesentliche Bereicherung, vergrößern ließ, für die Biographie Raphael's gethan worden, mit dem eingangs dafür aufgestellten Programme, so müssen wir erkennen, daß von Passavant in so ausgiebiger Weise an dessen Lösung gearbeitet worden, wie von keinem seiner Vorgänger; aber ebenso, daß bei aller Anerkennung seiner großen Verdienste und unbestreitbaren Unentbehrlichkeit seines Werkes für die Lebensgeschichte Raphael's, eine neue Auffassung und Ausführung derselben nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern wünschenswerth sei.

Als mir daher die Gelegenheit geboten wurde, auf Grund meiner vieljährigen kunstwissenschaftlichen Studien, und nach den in meiner „Vorschule" entwickelten Grundsätzen, sowie im Anschluß an verwandte kunstgeschichtliche Aufgaben, das Leben Raphael's zu schreiben, glaubte ich es nicht von der Hand weisen zu sollen, sondern habe mich mit Lust und Liebe an die Arbeit gegeben.

Soll ich den von mir eingeschlagenen Weg zur Lösung der Aufgabe bezeichnen, so beginne ich nach einem Ueberblick der cultur-, literatur- und kunsthistorischen Zustände vor und zu der Zeit Raphael's die Geschichte seines Lebens mit der Schilderung seiner Kindheit und seiner Lehrjahre; dann seiner verschiedenen Wanderungen; seines wiederholten Aufenthaltes in Florenz, und des bis zu seinem Tode dauernden in Rom, der durch die zwei Pontificate — von Julius II. und Leo X. — in zwei deutlich von einander verschiedene Perioden getheilt wird.

Einzelne Erscheinungen, die in der Zeit seiner Kindheit, seiner Lehrjahre, überhaupt seiner Entwickelung besonders hervortreten, wie seinen Vater, seinen Meister, seine Mitschüler, die vielleicht eine Stelle in dem kunsthistorischen Ueberblick hätten erhalten können, glaubte ich wegen der nähern persönlichen Beziehungen zu Raphael lieber in dessen Lebensgeschichte verflechten zu sollen.

Eine besondere Schwierigkeit trat mir in der Frage entgegen, wie am besten die Aufzählung, Beschreibung und Beurtheilung der Werke Raphael's mit der Erzählung seiner Erlebnisse zu verbinden sei? Passavant, der Leben und Werke zugleich mit gleicher Ausführlichkeit bespricht, und dann doch zu einer besondern Betrachtung genöthigt war, mußte — abgesehen von der dem Leser auferlegten Unbequemlichkeit, sich in Kunstbetrachtungen vertiefen zu müssen, wo das persönliche Interesse angeregt war, — in dieser Beziehung abschreckend wirken. Die Nothwendigkeit einer gesonderten Betrachtung der Werke war mir einleuchtend; allein ich konnte doch auch nicht das Leben Raphael's erzählen wollen, ohne von dem Hauptinhalt desselben, von seinen Werken zu sprechen. Ich wählte deßhalb einen Aus- und Mittelweg: die Schularbeiten, die mehr ein biographisches, als künstlerisches Interesse haben, fanden ihre eingehende Besprechung in der fortlaufenden Erzählung des Lebens. Die spätern

Arbeiten, aus denen das bereits entwickelte Talent und volle Künstlerbewußtsein spricht, werden darin zwar auch an ihrer Stelle angeführt, damit der Leser über ihre Entstehungszeit bei dem Verfolg des Lebens stets orientiert bleibe; allein eine ausführliche Besprechung derselben blieb einzelnen gesonderten Abschnitten vorbehalten.

Für diese gesonderte Betrachtung schien mir die übliche Anordnung der Werke nach ihrer chronologischen Folge nicht nur ungenügend, sondern sogar für die Darlegung der künstlerischen Bedeutsamkeit Raphael's hinderlich, da in dem vom Zufall gebotenen Aneinanderreihen von Bildnissen, Madonnen, Altargemälden, Palastdecorationen ꝛc. keine Elemente der innern Entwickelung sichtbar sein können. Ich wählte deßhalb (die chronologische Uebersicht auf ein Verzeichniß am Schluß verweisend) eine andere, wie ich glaube, ausdrucksvollere Anordnung: eine Gruppierung nach dem allgemeinen, ästhetischen Charakter der Werke, oder — um mich vielleicht verständlicher auszudrücken — „nach den Gegenständen". Nicht bezeichnend genug indeß erschien mir die herkömmliche Gruppierung nach christlichen und mythologischen, nach alt- und neutestamentlichen Gegenständen, und Bildern aus der Profangeschichte; nach Madonnen mit einem Kinde, mit zwei oder mehren Kindern; mit zwei oder mehren Heiligen, nach heiligen Familien mit oder ohne Joseph, u. s. w. und was dergleichen äußerliche, zum Nachschlagen in Kupferstichverzeichnissen bequeme Merkmale mehr sind; ich suchte sie vielmehr zusammenzustellen nach entsprechenden Gattungen der Dichtkunst, nach ihrem vorwiegend lyrischen, epischen, dramatischen, symbolisch-didaktischen und humoristischen Charakter, woran Bildnisse als unmittelbare Lebensbilder sich schließen lassen. Was Quatremere von Raphael's Madonnen sagt, daß sich an ihnen allein schon seine Geschichte abspiegelt, das gilt von jeder der

erwähnten Gattungen. Ich habe diese besondern Abschnitte zwischen die Abtheilungen der Lebensgeschichte gestellt, um von Zeit zu Zeit Ruhepunkte zu haben, von denen aus ein Rückblick auf die Hauptergebnisse der bisherigen Thätigkeit die geistige und künstlerische Fortentwickelung Raphael's in besonderm Lichte wahrnehmen läßt; wie denn z. B. der Fortgang vom Lyrischen zum Dramatischen den Uebergang vom Jünglings- ins Mannesalter bezeichnet. — In diesen gesonderten Abschnitten habe ich mir — aber nicht zur Ermüdung, sondern zur Bequemlichkeit der Leser — eine Wiederholung nicht sowohl erlaubt, als zur Pflicht gemacht, nehmlich die Wiederholung der Anmerkungen, in denen ich auf die Kupferstiche nach den Gemälden Raphael's hinweise.

Ich habe mich bemüht, in der Aufzählung der Werke Raphael's vollständig zu sein. Bekanntlich gibt es eine große Anzahl von solchen, die ihm nur zugeschrieben werden, ohne daß über alle bereits ein endgültiger Urtheilsspruch von der Kritik gegeben ist. Der unzweifelhaft unächten Bilder gedenke ich nicht; ihr Verzeichniß ist bei Passavant a. a. O. zu finden. Bei andern, wo verschiedene Meinungen der Kenner gegeneinander stehen, und Zweifel an der Beanstandung oder Verwerfung gerechtfertigt sind, habe ich — sofern ich aus eigner Anschauung ein Urtheil gewinnen konnte — theils gelegentlich, vornehmlich in einem eignen Verzeichniß (im II. Bande) meine Ansicht ausgesprochen. Auf Studien und Handzeichnungen habe ich ebenfalls nur gelegentlich Rücksicht genommen. Auch in Bezug darauf muß ich auf Passavant's sehr ausführliche Verzeichnisse verweisen.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß kunsthistorische Darstellungen durch beigefügte Abbildungen ganz außerordentlich an Klarheit gewinnen, und gern hätte ich meinem Buche eine Bildergalerie in Kupferstichen beigefügt. Abgesehen aber davon, daß nur wirklich gute Zeichnungen einen Werth haben, und daß

deren Herstellung die Beschaffung des Werkes unverhältnißmäßig erschweren und verzögern müßte, konnte ich gerade bei Raphael, dessen Werke in vielfältigen Kupferstichen, Litho- und Photographien verbreitet sind, mich bestimmen lassen, von meinem Wunsche abzustehen. Nur das Antlitz des unsterblichen Künstlers, in dem man sein Leben zu lesen glaubt, habe ich, ausgeführt von der Meisterhand von J. Gonzenbach, meinem Buche als Zierde vorsetzen können.

Schließlich glaube ich noch eine kurze Bemerkung über die Schreibart des Namens „Raphael" machen zu müssen. Er selbst schreibt sich entweder Raphaello oder Raffaello. Passavant hat das ph mit f vertauscht und die italienische Endung weglassend „Rafael" geschrieben. Viele von uns sind, ohne viel zu fragen, seinem Beispiel gefolgt. So wie man aber zu Consequenzen genöthigt wird, und z. B. auch den Erzengel „Rafael" schreiben soll, merkt man den Irrweg, auf den man gerathen, und muß — will man nicht auch „Filosof, Fotografie, Fänomen" ꝛc. schreiben — zu „Raphael" zurückkehren.

München im Januar 1867.

Ernst Förster.

Inhaltsverzeichniß

des ersten Bandes.

Vorrede. Seite

Allgemeine geschichtliche Einleitung.

I. Ein Blick in die Culturgeschichte der Zeit 3

II. Ein Blick in die Literaturgeschichte Italiens 45

III. Ein Blick auf die italienische Kunstgeschichte vor und zu der Zeit Raphael's. Baukunst 59

Bildnerei 69

Malerei. 76

Raphael. I. Kindheit und Knabenalter 1483—1495 103

II. Raphael's Lehrjahre 1495—1504 122

III. Raphael in Florenz.

Erste Reise nach Florenz 1504 174

Rückkehr nach Perugia 185

Zweite Reise nach Florenz 1505 194

IV. Die Madonnenbilder und Heiligen Familien Raphael's von 1502—1508 223

V. Raphael unter Julius II. in Rom 1508—1513 . . . 247

VI. Raphael's Werke der Malerei von 1508—1513 . . . 274

Wandgemälde in der Stanza della Segnatura . . . 278

Wandgemälde in der Stanza di Eliodoro 309

Madonnen und Heilige Familien 318

VII. Bildnisse 330

Chronologisches Verzeichniß der Werke Raphael's von 149?—1513 . . 340

Namenregister 343

Allgemeine geschichtliche Einleitung.

I.

Ein Blick in die Culturgeschichte der Zeit.

Innere Entwickelung und äußere Verbreitung des Christenthumes war die Aufgabe der Völker des Mittelalters. Sie konnten nur stattfinden im Gegensatz gegen Heidenthum und Judenthum, und doch zugleich, obschon beide sich überlebt hatten, unter ihrer unverkennbaren Einwirkung, da ja Erinnerungen und Gewohnheiten, Lebens- und Weltanschauungen aus dem Bewußtsein nicht verschwinden, wie ein Licht, das man auslöscht, zu leuchten aufhört. Aus dem Judenthum hervorgegangen, hatte das Christenthum die Lehre von der ursprünglichen Sündhaftigkeit des Menschengeschlechts und deren unheilvollen Folgen, sowie der dadurch nothwendig gewordenen Versöhnung mit Gott durch ein dargebrachtes Opfer und damit manche Form des Cultus, vornehmlich aber den Begriff der Theokratie, einer geistlichen Herrschaft im Namen Gottes aufgenommen, der als Hierarchie eine feste Gestalt und welthistorische Bedeutung erhielt. Aus dem Heidenthum waren mythologische Anschauungen in den neuen Glauben übergegangen, der das durch ihn aufgerichtete Himmelreich mit vergötterten Gestalten bevölkerte, deren Herkunft theilweis in die Sagen des Alterthums hinaufreicht; zugleich entlehnte man dort den Ausdruck für die religiösen Vorstellungen, Gebräuche und Bedürfnisse in Sprache und Kunst, so daß man

nicht nur Göttertempel in christliche Kirchen verwandelte, sondern daß man sich auch für alle bildlichen Darstellungen der üblichen Kunstformen, ja der überlieferten heiligen Gestalten bediente und zur Bezeichnung Christi Orpheus und Apollo wählte, und mit bacchischen Emblemen, als Sinnbildern von Tod und Auferstehung, Grabmäler und Sarkophage ausschmückte.*)

Die Lehre von dem Mensch gewordenen Gott, der im freiwilligen Opfertode die Schuld der ganzen Menschheit gebüßt, der nun als Herr des Himmelreichs und Richter der Welt Allen die an ihn glauben die ewige Seligkeit sicherte, fand mit dem daraus hervorgehenden Cultus eine rasche und große Verbreitung. Um aber für Lehre und Cultus und deren Entwickelung, für die Kirche in ihrer Gesammtheit, die Einheit zu wahren, war ein Mittelpunkt nöthig, von welchem aus die Sendboten des neuen Glaubens übereinstimmende Weisungen und Bestätigung erhielten. Dieß Vorrecht fiel naturgemäß auf die Hauptstadt des alten Weltreichs — auf Rom. Und hier war wiederum Ein höchster Wille nöthig, der für alle Gebote und Verbote der Kirche die Verantwortung trug und damit zum Stellvertreter ihres göttlichen Gründers wurde, zu ihrem unfehlbaren und darum allmächtigen Oberhaupt.

So bildete sich ohne Absicht und Gewalt ein geistliches Königreich, eine Theokratie, die ihre Befehle in alle Länder sandte, in denen das Christenthum eingeführt war oder werden sollte, und durch ihre Untergebenen daselbst ausführen ließ. Und da nun gleichzeitig eine Staatsgewalt erstand, die sich Verbreitung und Schutz der neuen Religion zur Aufgabe gemacht, aber auch die Ueberlieferungen des römischen Kaiserthumes und seiner

*) Die Wandgemälde römischer Katakomben, die Kirche S. Costanza, der Sarkophag der Tochter Constantins im Vatican, und viele Kunstdenkmale aus den ersten christlichen Jahrhunderten geben Zeugniß dafür.

Macht sich aneignete, und da die Gebiete von Kirche und Staat vielfach in einander griffen, so konnten die Grenzstreitigkeiten zwischen beiden nicht lange ausbleiben. Sie entbrannten zu einem Kampfe, der das ganze Mittelalter hindurch dauerte und in welchem von beiden Seiten Riesenkräfte zur Erlangung der Obergewalt aufgeboten und — verbraucht wurden.

Mit der Absonderung des Clerus, der Diener der Kirche, von der Gemeinde, den Laien, war — in veränderter Gestalt — das alttestamentliche Levitenthum wieder ins Leben getreten, und indem ihm im Gotteshaus, abgeschlossen von dem Schiff, als dem Aufenthaltsort der Gemeinde und dem Schauplatz der streitenden Kirche, der der triumphierenden Kirche gewidmete Raum im Chor vorbehalten blieb, erhielt er eine hochbevorzugte Stellung über den Laien, die durch das Cölibat eine Art Heiligenschein bekam.

Das der Menschheit angeborene und nur durch Weisheit und Wissenschaft zu überwindende Verlangen nach übernatürlichen Erscheinungen und Erlebnissen, dem wir in allen Religionen begegnen, suchte und fand auch innerhalb der christlichen Kirche reichliche Befriedigung. Die evangelischen Berichte über die Geburt Christi legten sehr bald um die Mutter des Sohnes Gottes den verklärenden Nimbus, daß sie, die als ewige, heilige Jungfrau gelebt, im Sterben zum Himmel emporgehoben und als dessen Königin gekrönt worden, in Lobgesängen gepriesen, als helfende und fürbittende Macht angerufen und in ihr geweihten Tempeln angebetet, ja daß ihren Abbildern sogar einwohnende Wunderkraft zugeschrieben wurde. Die Wundergeschichten der Evangelien und der Apostelgeschichte wurden in ausschweifender Weise auf die Verbreiter und Märtyrer des Christenthumes übertragen und mit neuen vermehrt; ja selbst eigene Träger dafür erfunden, und in den Legenden der Heiligen eine neue Mythologie

geschaffen, die sich als Erweiterung und Bereicherung des christlichen Glaubens geltend machte. Daneben stand die unheimliche Schreckgestalt des noch immer mächtigen Fürsten der Finsterniß, der herumging wie ein brüllender Löwe, Menschen zu verschlingen, öfter noch als Verführer, Seelen zu gewinnen; unter ihm das zahllose Heer seiner Unheil bringenden Diener und der Höllenrachen mit seinen ewigen Qualen. Gegen diese furchtbare Gewalt gab es nur Einen Schutz, nur Eine Rettung: — die Kirche! Sie allein auch mit ihren Gnadenmitteln öffnete die Pforten des Paradieses, nur durch sie führte der Weg zur ewigen Seligkeit in der Gemeinschaft mit Christus, der heiligen Jungfrau und allen Heiligen. „Kein Heil außer der Kirche!" war fester Lehrsatz.

Allein wenn sie auch die Macht hatte, vor der ewigen Verdammniß zu bewahren, so konnte sie doch die „in Sünde geborene" Menschheit nicht ohne Weiteres vor den Thron Gottes bringen. Eine Prüfungs- und Läuterungszeit erwies sich als eine im Plane der göttlichen Weltregierung nothwendige Einrichtung: nur durch das Fegefeuer gelangte man in den Himmel! Zeit, Weg und auferlegte Qual und Buße waren verschieden, je nach Beschaffenheit der Seele oder nach Gottes Ermessen. Die Kirche war im Besitz der Gnadenmittel, durch welche die Prüfungszeit und Qual abgekürzt werden konnten, und gewährte sie bei Gebeten und dargebrachten Opfern der Hinterbliebenen in den angeordneten Seelenmessen, deren Bestimmung die „Befreiung der Seelen aus dem Fegefeuer" ist. Diese Einrichtung, durch welche die Kirche eine unbegrenzte Macht über die Gemüther der Gläubigen ausübte, und die im Laufe der Zeit zu den schlimmsten Mißbräuchen ausartete, ist gleichwohl, nach Einer Seite wenigstens, von der segensreichsten Wirkung gewesen, da wir ihr zunächst die Entwickelung der künstlerischen

Kräfte verdanken: „Zur Befreiung der Seelen aus dem Fegefeuer" sind Altäre errichtet, Capellen und Kirchen erbaut und mit Gemälden und Bildwerken ausgeschmückt worden.

Für die künstlerische Thätigkeit hatte man Jahrhunderte lang die Ueberlieferungen des Alterthums, wenn auch in veränderter und verblaßter Gestalt festgehalten, wie wir vornehmlich in den Katakomben und an ihren Sarkophagen, an den Basiliken und ihren Mosaiken wahrnehmen, bis sie zur Unform entstellt waren. Eine lange Nacht, in der alle höheren geistigen Kräfte erstarrt oder erstorben schienen, folgte. Allgemach war dann der schöpferische Kunstsinn wieder erwacht und hatte unter der Einwirkung der neuen, auf ein höheres Jenseits leitenden Religion neue Bauformen gefunden. Ausschließlich im Dienst der Kirche richteten sich Malerei und Bildnerei in der Wahl ihrer Gegenstände, in Auffassung und Anordnung ihrer Darstellungen nach dem in der Kirche herrschenden Geist, nach den Normen des Cultus; es bildete sich (im Lauf des 12. und 13. Jahrhunderts) ein eigenthümlicher Styl der christlichen Kunst, dem vorzugsweis erhabene Ruhe, feierliche Pracht, Ernst und Würde, inne wohnte, und dessen Formen sich durch eine gewisse Gebundenheit an Ueberlieferungen und eine bis selbst zur Trockenheit gesteigerte Strenge auszeichnete.

Die Geschichte kennt keinen Stillestand, oder er führt wie im Leben des Einzelnen zur Auflösung. Aber auch die Bewegung kann zum Verderben führen, wenn sie in falsche Bahnen einlenkt. Alle menschlichen Einrichtungen sind, weil sie in Menschenhänden ruhen, den Gefahren blosgestellt, die aus der Menschen-Natur hervorgehen. Das Verlangen nach Besitz, Macht und Lebensgenuß liegt so tief in unserm Wesen, daß es der höchsten und anhaltendsten Begeisterung für reingeistige Zwecke bedarf, um dasselbe zum Schweigen zu bringen. Man denke nur

an die ununterbrochen wiederkehrenden Ausartungen des Klosterlebens, das doch allein auf Entsagung und Tugendstrenge gegründet war! Das Uebel aber blieb nicht beschränkt auf ein einzelnes Glied der Kirche, es theilte sich dem ganzen Körper mit und trat am stärksten und somit am gefährlichsten hervor am Haupte der Kirche: am Papstthum. Die ältern Päpste hatten stets große Zwecke verfolgt: den Kampf mit dem Heidenthum; die friedliche Ausbreitung des Christenthumes in fernen Ländern; die Gründung der Hierarchie; die Befreiung des heiligen Grabes aus den Händen der Ungläubigen und das Ringen mit der Macht des Kaisers um die Oberherrschaft der Welt. Im Laufe der Zeit traten die hohen Ziele — theils weil sie erreicht waren, theils weil sie unerreichbar sind — zurück; im 15. Jahrhundert sehen wir die Päpste sich ganz hingeben an persönliche Interessen, und darauf gerichtet, aus dem Kirchenstaat ein weltliches Fürstenthum zu machen. Schon auf dem Concilium zu Basel (1431—1433) erklärte ein Hauptredner, der vornehmlich die Wahl des Papstes Felix bewirkte: „Ehedem war ich der Meinung, es würde wohlgethan sein, die weltliche Gewalt ganz von der geistlichen zu trennen. Jetzt aber habe ich gelernt, daß die Tugend ohne Macht lächerlich ist, daß der römische Papst ohne das Erbgut der Kirche nur einen Knecht der Könige und Fürsten vorstellt." Deßhalb findet derselbe Prälat „es für nicht so übel, daß ein Papst Söhne habe, die ihm gegen die Tyrannen beistehen können."*) Sixtus IV., um für seinen Neffen Girolamo Riario in den schönen und reichen Ebenen der Romagna ein Fürstenthum Imola und Faenza zu gründen, trug kein Bedenken, bei beschränkten Kriegsmitteln seine geistliche Gewalt für

*) Schröckh, Kirchengeschichte Bd. 32. p. 90. Vgl. vornehmlich Leopold Ranke, Fürsten und Völker von Südeuropa ꝛc. Bd. II. p. 44 ff.

diese seine weltlichen Zwecke in die Waagschale zu legen. Außer dem sehr gegründeten Verdacht, daß er sich an der Verschwörung der Pazzi zur Ermordung der Medici, die ihm besonders im Wege waren, betheiliget, verfolgte er mit unerbittlichem Haß, der selbst vor der empörendsten Treulosigkeit nicht zurückschreckte, den Protonotar Colonna als Gegner Riarios, und ließ ihn — entgegen seinem Versprechen: für die Abtretung von Marino ihm Leben und Freiheit zu schenken — in seinem eignen Hause ermorden.

Die in den obersten Kreisen der Staatsgewalt jener Zeit herrschenden Lebensanschauungen geben sich unverhüllt kund in einem Schreiben des Lorenzo Medici an Innocenz VIII., den Nachfolger von Sixtus.*) „Andere, heißt es in diesem Briefe, haben nicht so lange gewartet, Päpste sein zu wollen, und sich wenig um die Ehrbarkeit und Zurückhaltung gekümmert, die Ew. Heiligkeit so geraume Zeit behauptet hat. Jetzt ist Ew. Heiligkeit nicht allein vor Gott und Menschen entschuldigt, sondern man könnte dieß ehrsame Betragen vielleicht gar tadeln und einem andern Grunde zuschreiben. Eifer und Pflicht nöthigen mein Gewissen, Ew. Heiligkeit zu erinnern, daß kein Mensch unsterblich ist, daß ein Papst soviel bedeutet, als er bedeuten will; seine Würde kann er nicht erblich machen; nur die Ehre und die Wohlthaten, die er den Seinen erweist, kann er sein Eigenthum nennen." Freilich! Lorenzo hatte seine Tochter mit dem Sohne des Papstes verheirathet!

Inzwischen war alle das nur ein Vorspiel zu dem, was unter dem nun folgenden Papste der Welt geboten werden sollte. „Nachdem dieser, Roderigo Borgia, — so erzählt der Geschichtschreiber jener Zeiten, Guicciardini,**) — durch Geld und

*) Fabroni, Vita Laurentii II. 390. Ranke a. a. O. 45.
**) Storia d'Italia di Franc. Guicciardini. Ausgabe von 1832. I.

Versprechungen von einträglichen Aemtern und Würden, auf den päpstlichen Thron gelangt, erklärte König Ferdinand von Neapel unter Thränen diese Wahl für das Unglück Italiens und der ganzen Christenwelt. Denn obschon Alexander VI. — so nannte er sich als Papst — ein Mann von Rührigkeit und Scharfsinn war, trefflich im Rath, von großer Ueberredungsgabe, und in Geschäften sorgfältig und geschickt: so waren doch diese Vorzüge weit überboten durch seine Fehler: durch die schamlosesten Sitten, durch ein Leben voll Trug und Schande; ohne Wahrheit, Treue und Religion, voll unersättlichen Geizes, maßlosem Ehrgeiz, mehr als barbarischer Grausamkeit, und von einer brennenden Begierde, seine Kinder — und es waren ihrer viele! — gut zu versorgen; und darunter Einen, damit ihm für seine schändlichen Anschläge Mittel der Ausführung nicht fehlten, der in keiner Hinsicht dem Vater an Abscheulichkeit nachstand. Bei diesem, dem Papst, überwog die ungezügelte Begierde, seine Kinder — die von allen Päpsten (welche die ihrigen, um einiger Maßen die Schande zu verhüllen, als Neffen und Nichten bezeichneten) er zuerst vor aller Welt „seine Kinder" nannte, — bestens zu versorgen, jede andere Rücksicht und Leidenschaft. Unablässig bemüht, seine Söhne in Würden und Besitz, seine Tochter Lucrezia von einem Mann an den andern zu bringen.*) Seinen ältesten vorzugsweis geliebten Sohn hatte er zum Herzog von Candia, den zweiten, Cesare, zum Cardinal von Valenza gemacht. Dieser aber, voll kriegerischen Geistes, kirchlichen Dingen gänzlich abhold, dem es unerträglich war, seinen Bruder an einer Stelle zu sehen, die er selber beanspruchte; obendrein voll Eifersucht wegen des Vorzugs, den jenem ihre gemeinschaftliche

p. 17. Guicciardini ist 1482 geboren und 1540 gestorben, diente unter Leo X. und ist Geschichtschreiber der Zeit von 1494—1532.

*) Relazione di Polo Capello 1500. Ms.

Schwester, Madonna Lucrezia, in Befriedigung schändlicher Begierden gab; ließ ihn, nachdem er noch treulich mit ihm zu Abend gegessen, erdrosseln und in den Tiber werfen.*) Zugleich erzählte man, wie unglaublich auch die Scheußlichkeit, daß in der Leidenschaft für Madonna Lucrezia der Vater selbst der Nebenbuhler seiner beiden Söhne sei. Er hatte ihre erste Ehe, als für seinen Rang zu niedrig, aufgelöst und sie an Giovanni Sforza, Herrn von Pesaro vermählt, dann aber — da er es unerträglich fand, an ihrem Ehegemahl einen Nebenbuhler zu haben, — unter den leersten Vorwänden auch diese Ehe wieder für nichtig erklärt. Einen Augenblick schmerzlich ergriffen durch die Ermordung seines ältesten Sohnes, und sie als eine göttliche Strafe für seine Sünden ansehend, rief er die Cardinäle zusammen, und gelobte unter Thränen Besserung; versank aber sehr bald wieder in die gewohnten Schlechtigkeiten, die er vergeblich bemüht war, durch Hinrichtung des schonungslosen Sittenpredigers in Florenz zu verdecken. Vielleicht aber gibt von den Zuständen an seinem Hofe nichts ein so abschreckendes Bild, als die Straflosigkeit, mit welcher sein Sohn Cesare in seiner Gegenwart die größten Verbrechen ausüben konnte. Erstach doch Cesar den Messer Pierotto, einen Liebling seines Vaters, unter dem Mantel desselben, wohin er sich geflüchtet, daß das Blut dem Papst ins Gesicht spritzte, ohne daß dem Mörder ein Haar gekrümmt wurde!"

Hörten nun auch unter den nachfolgenden Päpsten die Gräuelthaten auf: — an eine gründliche Aenderung der kirchlichen Verhältnisse war zunächst noch nicht zu denken; ja wir sehen die Pflege des Sinnengenusses als eine der wichtigsten

*) Guicciardini l. l. p. 467. — P. Giovio, nella vita di Consalvo Ferrando.

Angelegenheiten von den Päpſten und den hohen Würdenträgern der Kirche behandelt.

Durch alle dieß war nicht allein die Hierarchie, ſondern zugleich die Macht der Kirche als Heilsanſtalt geſunken; und blieb auch ihr Cultus als ererbte Gewohnheit in ungeſtörter, wenn auch mehrfach vernachläſſigter Uebung: — ihre Lehrer hatten den frühern Einfluß auf die Gemüther nicht mehr. Der Materialismus war Glaubensartikel bei den ſ. g. Gebildeten, die Anſtand nahmen, ſich als Chriſten zu geben, da ſie damit der Gefahr ausgeſetzt waren, von den „Geiſtreichen" verſpottet zu werden;*) und Leo ſelbſt ſprach von der veralteten „fabula de Christo", als er zuerſt von dem religiöſen Eifer des Auguſtiner-Mönchs in Wittenberg hörte.

So ſah es ums Ende des funfzehnten, zu Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts am Hofe zu Rom aus! Gab es neben dieſen dunkeln Schatten keine Lichtſeite? — Ehe wir auf dieſe Frage eine Antwort ſuchen, wollen wir einen Blick auf einige andre italieniſche Höfe werfen.

In Mailand hatte Giov. Galeazzo Visconti das durch ihn 1395 gegründete Herzogthum 1402 ſeinem Sohn Giov. Maria hinterlaſſen, der 1412 wegen ſeiner empörenden Grauſamkeiten ermordet wurde. Sein Sohn Filippo Maria ließ ſeine Gemahlin hinrichten und verheirathete ſeine natürliche Tochter Bianca Maria an den Condottiere Franz Sforza, der 1447 ſtarb und ſeinem Sohne das Herzogthum hinterließ. Deſſen Sohn Galeazzo Maria verübte ſolche empörende Grauſamkeiten, daß er 1476 unter Mörderdolchen endete; ſein Sohn aber, Giovanni, ward 1494 vom eignen Oheim, Lodovico il Moro, ver-

*) Cf. Caracciolo, Vita di Paolo IV. „In quel tempo (di Leone X) non pareva fosse galantuomo e buon cortegiano colui, che de' dogmi della chiesa non aveva qualche opinion erronea ed heretica."

giftet. Dolch und Gift waren alltägliche Mittel, einen Zweck zu erreichen.

Ein milderer Geist scheint an den Höfen von Ferrara und Mantua geherrscht zu haben; welche weite Grenzen man aber auch hier der Sittlichkeit und dem Schicklichen gezogen, erhellt u. A. aus Gemälden, welche auf Bestellung der Herzogin Isabella d'Este von Meistern, wie Mantegna, Lorenzo Costa und Pietro Perugino für deren Privatgalerie ausgeführt worden, und welche eine Verherrlichung von Liebeshöfen in ziemlich ungebundener Weise darstellen. Auf dem Gemälde von Perugino haben es zahlreiche Liebesgötter in Verbindung mit Satyrn auf halb- oder ganz unbekleidete Weiber abgesehen, die sie mit Pfeilen und Fackeln verfolgen, und die sich von Einigen ihres Geschlechts und einer Minerva nur eines schwachen Schutzes zu erfreuen haben. — Ist dieses Bild etwas unklar und frostig, so läßt es Mantegna, wenigstens stellenweis, weder an Schönheit, noch an Deutlichkeit fehlen. In dem einen Bilde wird „die Vertreibung der Laster", in andern „das göttliche Leben in himmlischen Freuden" zur Anschauung gebracht; und da nun in diesem Mars und Venus in Liebe dargestellt sind, so ist offenbar ihr etwas bedenkliches Verhältniß zu einander ganz in der Ordnung angenommen. Mars und Venus stehen — er im Waffenschmuck, sie mit gänzlich unverhüllten Reizen, — auf einer Art Felsenthor, begleitet von Amor, der in sehr boshafter Absicht mit einem Blaserohr nach einem Theil des nackt aus seiner Werkstatt heraustretenden und sich nach seiner Gattin umschauenden Vulcan zielt, um ihn für seine Eifersucht zu strafen. Apollo und die Musen feiern dabei die Liebe zwischen Mars und Venus als Freudenfest. — Im andern Bilde sind Minerva und Diana mit Hülfe der Philosophie eifrig bemüht, thierische Leidenschaften, Wollust, Trägheit, Müßiggang, Betrug, Bosheit, Trunksucht,

Dummheit, Undankbarkeit und Geiz, die alle in mehr oder weniger verlockenden, oder auch abschreckenden nackten Weibern und Satyrn vorgestellt sind, von den Grenzen des glückseligen Lebens zu vertreiben. — Lorenzo Costa rückt mit seinen Allegorien dem Hofe Isabellens von Este etwas näher. In einem weiten Garten, am Ufer eines Flusses sitzt die jugendliche Fürstin und wird von Amor, den eine Hofdame neben ihr auf dem Schooße hält, bekränzt. Dichter und Musiker haben einen Kreis um sie geschlossen. Zwei andere Damen des Hofes bekränzen einen Stier und ein Schaf, und eine dritte — ganz unbekleidet — tritt an einen Jüngling heran, der sich in seinen Mantel gehüllt hat. — Auch im zweiten Bilde Costa's bilden Liebe und Musik das Hauptthema. Ein unbekleideter Jüngling blickt knieend zur Venus empor, die sich zu Amor neigt, der in jeder Hand einen Kranz hält. Andere Gruppen in paradiesischen Zuständen stehen und sitzen in der Nähe; ganz im Vordergrund liegt ohne alle Verhüllung ein Mädchen schlafend im Arm eines Satyrs; vier nackte Personen werden von Janus und Mercurius durch die Pforte des Gartens höherer Glückseligkeit als Störenfriede hinausgetrieben.

Es ist charakteristisch, daß derartige Gemälde nicht nur nicht den geringsten Anstoß erregten, sondern sogar wenigstens theilweis von der jugendlichen und feingebildeten Fürstin angegeben waren. Es kann dieß um so weniger befremden, als die alle Grenzen von Anstand und Sitte überschreitenden Erzählungen des Decamerone von Boccaccio zur Lieblingslectüre der feinen Welt, ohne Unterschied von Alter und Geschlecht, gehörten; und als Ariosto, (dessen Orlando furioso erst in neuester Zeit eine Ausgabe erlebt hat, die man nach heutigen Begriffen von dem was sich ziemt, vor Frauen- und Mädchen-Augen bringen kann,) der gefeierte Dichter und Schützling des Herzogs Ercole I. von Ferrara war.

Die Medici in Florenz haben lange gezögert, ehe sie sich die Fürstenkrone aufgesetzt. Nichts desto weniger waren sie die Herren von Florenz, und ihr Hausstand konnte mit Recht ein fürstlicher Hof genannt werden. Bei allen hochausgezeichneten Eigenschaften, mit denen ihr Name in der Geschichte glänzt, waren auch sie nicht frei von der allgemeinen Lasterhaftigkeit, um so weniger, als sie auf Um- und Schleichwegen erst die Gewalt zu erringen trachten mußten, die den Andern von selbst zugefallen. Tücke, Verrätherei, Betrug und selbst der Mord waren auch ihnen erlaubte Mittel für ihre Zwecke, die auf den Sturz der republicanischen Verfassung und auf Erlangung der Alleinherrschaft gerichtet waren.

Vom Hofe von Urbino, der sich mehr in der Weise der Höfe von Mantua und Ferrara hielt, soll später die Rede sein. Ihm fallen, so weit meine Kenntnisse reichen, schwere Anklagen nicht zur Last.

So schien es, daß in den obersten Kreisen der Gesellschaft das Christenthum in seinen beiden Hauptbeziehungen, in der Glaubens- wie in der Sittenlehre seine Kraft verloren habe, wodurch denn auch der Cultus zur gänzlichen Bedeutungslosigkeit herabsinken mußte. Die Gefahr einer allgemein hereinbrechenden Barbarei lag nahe. Die Sittenlosigkeit und der Unglaube in den obern Schichten übte auf die untern nothwendig die verderblichste Wirksamkeit, so daß alle edlern Eigenschaften und Tugenden die Welt verlassen zu wollen schienen.

Die allgemeine Gefahr aber war es gerade, die die Errettung herbeiführte. An die Stelle des glaubenslosen Denkens trat die Wissenschaft; moralische Schwäche und Versunkenheit suchten Erhebung und Stärkung in der Kunst; aber ein apostolischer Geist erhob sich aus abgeschiedenen Klosterzellen und fachte die fast erstorbenen Gluten christlicher Lebens- und Weltanschauung

zu neuen Flammen an und half, indem er das religiöse Bewußtsein erneuerte, gemeinsam mit Wissenschaft und Kunst zur Erlangung der Freiheit, die den Beginn der Neuzeit bezeichnet.

Man würde indeß doch im Irrthum sein, wenn man die moralische Verdorbenheit der Gesellschaft, und die Verweltlichung der Kirche als die Veranlassung, oder gar als den alleinigen Antrieb zu der neuen Bewegung betrachten wollte. Die Geschichte des Menschengeistes geht ihren großen und ruhigen Entwickelungsgang; alle Thaten der Einzelnen sind nur nothwendige Momente in ihm; und was sich ihm widersetzt, oder nicht mit ihm geht, fällt zu Boden und wird ungewollt und unbewußt, ohne ihn auf die Dauer aufhalten zu können, mit in ihn hineingezogen.

In der Zucht der Kirche war der Menschengeist herangewachsen und hatte sich das Maß seines Wissens und die Ziele seines Könnens, wenn auch nicht immer willig und dankbar, vorschreiben lassen. Aber, wie er anhub, mündig zu werden, sah oder ahnte er noch andere Ziele, und weder bange Sorge, noch strenge Gewalt der bisherigen Vormünder konnte ihn in der alten Umzäunung halten, so daß er selbst aus der Asche der Scheiterhaufen mit verjüngter und verstärkter Kraft emporstieg. — An die Stelle des geschriebenen oder gesprochenen Wortes, das nur begrenzte und langsame Verbreitung finden konnte, trat das gedruckte, das mit Blitzesschnelle und in der Breite einer Sturmflut den Gedanken über die Länder in alle Schichten der Bevölkerung trug; und — wenn auch hier und da ein Feuer anzündete doch — gleich der Sonne — überall Licht verbreitete. — Mit der Entdeckung eines neuen Welttheils bekam die Erde eine andre Gestalt und zum ersten Male erhielten ihre Bewohner eine richtige Vorstellung von ihrem Planeten, wie sehr sich auch der beschränkte Sinn gegen die Möglichkeit einer Kugel-

form für sie sträubte. Diese Entdeckung, in Verbindung mit den Ergebnissen von mancherlei physikalischen Untersuchungen und dem Sonnensystem des Kopernikus, das die Bahnen der Himmelskörper um die Sonne mit unwiderleglicher Gewißheit nachwies, erschütterte den auf Autorität der Kirche aufgebauten Glauben und eröffnete dem Wissensdrang Wege nach allen Seiten. Reisen in ferne Länder erweiterten die Kenntnisse von Sitten, Glauben und Lebensweisen der Völker und ihren Erfindungen; mit unermüdlichem Eifer drang man in die Tiefen der Natur und bewältigte ihre dem Menschen feindlichen Gewalten.

Eine kaum minder mächtige Wirkung war dem neuerschlossenen Blick in das Leben und die Werke des Alterthumes vorbehalten. Hier sah man unabhängig von der auf göttlicher Offenbarung ruhenden Kirche und lange vor ihr eine zur höchsten Blüthe entfaltete Geistesbildung, eine Fülle von Weisheit und religiösen Anschauungen, und eine aus ihnen hervorgegangene Klarheit, Reinheit und Schönheit der Form, daß alles, was die christliche Bildung errungen und aufgebaut, davor zurücktreten mußte und sogar irrthümlich und werthlos erschien. Im Bewußtsein, oder mit der Vorstellung seiner geistigen Armuth grub man nach Schätzen in der verschütteten alten Welt und suchte eine Erneuerung und Kräftigung des Lebens mit Leidenschaft dort, wo Platon und Aristoteles gelehrt, wo Homer gesungen und Virgil gedichtet, in den Palästen der weltbeherrschenden Imperatoren, in den Trümmern der von Barbarenhänden zerstörten Tempel der olympischen Götter und bei den Bildwerken, mit denen ihre im Erhabenen, wie in Anmuth und Schönheit vollendete Kunst sie einst geschmückt hatte.

Und waren es die italienischen Fürstenhöfe, an denen vornehmlich das Verbrechen und die lockere Moral ihre Sitze aufgeschlagen, so sollten durch ein eignes Widerspiel gerade sie es

werden, die der neuen Bildung die Wege bahnten, indem sie Dichter, Künstler und Gelehrte an sich zogen, und mit Vorliebe die classischen Studien pflegten. Am Hofe von Mantua fanden zuerst jene Künstler Anerkennung und willige Aufnahme, die eine Reform im Sinne und nach den Vorbildern des Alterthumes anstrebten, der Architekt Leon Battista Alberti und der Maler Andrea Mantegna, die, vom Marchese Lodovico Gonzaga berufen, dort Werke schufen, von denen die Umwandlung der Kunst, die Nicola Pisano schon 200 Jahre vorher vergebens angestrebt, mit Erfolg bewirkt wurde. — Am Hofe von Ferrara fand Ariosto im Herzog Ercole I. einen Freund und Beschützer und das herzogliche Schloß zeigt uns noch heute an den Decken seiner Prachtsäale, wie hoch man Malerei und Bildnerei ehrte.

Den Mittel- und Höhenpunkt aber der neuen Bewegung finden wir in Florenz unter dem Schutze der Mediceer. Unvergänglich ist der Ruhm, der den Namen des Cosmus Medicis (1389—1464), des „Pater patriae", des Beschirmers der Volksrechte, des Beschützers der Künste und Wissenschaften umgibt. Er versammelte bei sich die gelehrtesten und gefeiertsten Männer der Wissenschaft — den Marsilio Ficino (geb. 1433, gest. 1499 zu Florenz), der sich vornehmlich dem Studium Platos und der Neuplatoniker gewidmet hatte; Pico von Mirandola (geb. 1463, gest. zu Florenz 1494), einen Mann von umfassendem Wissen und freier philosophischer Bildung, vornehmlich bemüht, Platon und Aristoteles in Einklang zu finden; Cristoforo Landini (geb. 1424 zu Florenz, gest. 1504 zu Prato vecchio) berühmt als Lehrer der Rhetorik und Poetik, noch mehr als Herausgeber der Werke des Horatius und Virgilius; den Geschichtschreiber Giov. Cavalcanti, und viele Andere — mit der ausgesprochenen Absicht, sich eingehend mit der Philosophie

Platons zu beschäftigen. Nach dem Tode von Cosmus trennte sich die Gesellschaft nicht, sondern constituirte sich förmlich als „Platonische Akademie" und hielt regelmäßige Versammlungen im Palast Rucellai, dem jetzigen Palazzo Stiozzi, in dessen Garten noch heute in einer kleinen unterirdischen Rotunda die Namen Giov. Rucellai, Angelo Poliziano, Lorenzo Medicis, Pico della Mirandola, Niccolo Macchiavelli, Bernardo und Cosimo Rucellai, Luigi Pulci, Giov. Corsini, Leon Battista Alberti, als Mitglieder dieser Akademie an einer Säule sichtbar sind.

Das Beispiel fand rasch an verschiedenen Orten Nachahmung, um so leichter, als das Verlangen nach einem Ersatz für das gesunkene Ansehn der Kirche und ihrer Lehren in der gebildeten Gesellschaft fast ganz allgemein war.

In Neapel bildete sich eine solche Gesellschaft, für welche nun der Name „Akademie" allgemein angenommen wurde, unter dem Schutze des Königs Alfonso, die nach ihrem zweiten Präsidenten Pontano die Accademia Pontaniana genannt wurde, und die sich mit Entschiedenheit gegen christliche Schulbildung und für das Studium des Alterthums als die alleinige Grundlage menschlicher (daher der Ausdruck „humanistischer") Bildung aussprach. — In Venedig stiftete Aldus Manutius eine solche Akademie, die nach ihm Acc. Aldina hieß, für seine Ausgaben der griechischen und römischen Classiker, wobei vornehmlich der Cardinal Pietro Bembo (dem wir in Urbino und in Rom begegnen werden) thätig war. — Auch in Forli, in Ferrara und an andern Orten entstanden solche Akademien; die humanistischen Studien wurden mit dem größten Eifer und mit dem glänzendsten Erfolg überall in Italien betrieben und selbst in Rom entstand durch den Cardinal Bessarion eine Akademie für Moral und Philosophie und durch Pomponio Leto eine humanistische Akademie, beide mit unzweideutiger Vorliebe für

das classische, also heidnische — demnach antichristliche Alterthum, weßhalb sie bereits von P. Paul II. (um 1468) als ketzerisch unterdrückt wurden. Erst unter Julius II. und Leo X. trat auch in Rom eine laxere Observanz gegen den „Irrglauben" ein, und eine Hochachtung vor dem Alterthum — allerdings eng verbunden mit einer gründlichen Verweltlichung der Kirche.

Mit der Wissenschaft und Poesie ging die Kunst den gleichen Schritt. In Florenz nahm unter den Medici die Kunst einen neuen Aufschwung.*) Hier wirkten Leon Battista Alberti, als Architekt, Mathematiker, Philosoph und Dichter; Filippo Brunelleschi, der Erbauer der Domkuppel; die Bildhauer Lorenzo Ghiberti und Donatello; die Maler Masaccio, Giov. Angelico da Fiesole, Benozzo Gozzoli, Dom. Ghirlandajo, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti. In ähnlicher Weise, wie die Platonische Akademie erstanden war, bildete sich, und ganz ausdrücklich auf den Antrieb von Lorenzo de' Medici (1448—1494) eine Akademie der Künste in Florenz. Donatello erhielt den Auftrag, antike Marmorwerke zu sammeln, die sodann im Garten von San Marco aufgestellt wurden, als Vorbilder für die Studien der Künstler, denen der Fürst mit Freuden den Zutritt gestattete, wie er sie gern und in gastlicher Weise in seinem Hause sah, wo geistreiche Geselligkeit in ungebundener Weise herrschte.

Gleicherweis ließen die Päpste des 15. und 16. Jahrhunderts die schönen Künste ihre Gunst in hohem Grade empfinden. Schon Nicolaus V. hatte den Fra Giovanni da Fiesole nach Rom berufen, die Capelle des heil. Laurentius im Vatican a fresco auszumalen; in seinem und seines Nachfolgers Sixtus IV. Auftrag hatten Pietro della Francesca di S. Croce, Bramantino,

*) Ausführlicher hierüber wird der dritte Abschnitt handeln.

Luca Signorelli und Bartolommeo della Gatta mehrere Zimmer im obern Stockwerk des Vaticans mit Gemälden geschmückt; Sixtus hatte eine große Capelle daselbst bauen lassen und mit den dafür bestimmten Wandmalereien die Meister Luca Signorelli, Sandro Botticelli, Cosimo Roselli, Pietro Perugino, Domenico Ghirlandajo, Bartolommeo della Gatta und Arrigo Fiammingo beauftragt. Selbst Alexander VI. hatte es nicht an Pflege der Kunst fehlen lassen, wie noch jetzt die Malereien im Appartamento Borgia von Giovanni da Udine, Pierino del Vaga, und vornehmlich von Pinturricchio bezeugen. Die großartigsten Kunstunternehmungen begann sodann Julius II., indem er Bramante beauftragte den Palast des Vaticans derart zu erweitern, daß er der Mittelpunkt der Christenheit, gleichsam eine Stadt werde, in welchem der Papst und sein Gefolge, die ganze hohe Geistlichkeit, alle geistlichen Aemter und Behörden sowie die Gäste des römischen Hofes Unterkunft finden könnten; indem er ferner den Neubau der Peterskirche in Angriff nahm, den schon Nicolaus V. beabsichtigt hatte; Michelangelo den Plan übertrug, ein colossales Grabdenkmal für ihn auszuführen, sowie die Gemälde der Sixtinischen Capelle zu vollenden; Raphael für Beendigung der Stanzen des Vaticans nach Rom rief — Unternehmungen, welche zum Theil von seinem Nachfolger Leo fortgesetzt und noch erweitert wurden. Es ist aber dabei nicht zu übersehen, daß der Geist, in welchem diese Unternehmungen, und namentlich die größte von ihnen, ausgeführt wurden, ein den christlichen Traditionen fremd gewordener war, der sich mit Formensinn und Phantasie und seiner ganzen schöpferischen Kraft vom Christenthum und seiner Kunst ab und dem Alterthum zugewendet hatte. Ohne alles Bedenken wurde die altehrwürdige Basilica des Apostelfürsten Petrus, die Wiege des abendländischen Christenthums, abgebrochen und ein Kirchenbau im modern-antiken

Prachtstyl begonnen, der, nachdem er im Laufe der Zeit immer größere Dimensionen angenommen, wohl als ein Wunderwerk der Architektur dasteht, aber auch zugleich als ein unverkennbares Sinnbild der in der Kirche eingetretenen Verweltlichung der Religion. Auch was sonst noch geschah zur Förderung der Kunst und Kunstliebe, — die Ausgrabungen des alten Roms, die Sammlung und Aufstellung von Werken der antiken Sculptur, — trägt durchaus das Gepräge einer neuen Weltanschauung, die, weit entfernt, im griechischen und römischen Heidenthum, wie vor Alters, das Reich des Satanas zu sehen, aus seinen Werken die Lehren schöpfte für alles Schöne und Große auch in der christlichen Kunst.

Obschon die bisherigen Beispiele genügen würden zu einem Einblick in die lichteren, oder Lichtseiten der italienischen Höfe, so wird uns doch der Leser gern in noch ein Fürstenhaus folgen, und um so bereitwilliger, als es für den Gegenstand dieses Buches von besonderer Bedeutung ist: Ich meine den Hof von Urbino. Hier regierte seit 1437 Graf Friedrich von Montefeltro, vom J. 1474 mit dem Titel eines Herzogs von Urbino, ein durch seine Tapferkeit im Krieg wie durch seine Weisheit im Frieden und durch seinen ehrenhaften Charakter hochausgezeichneter Fürst. Die Inschrift an seinem Palast nennt ihn „Feldherr der italienischen Conföderation, der im Kriege Viele bezwungen, sechs feindliche Fahnen erobert, achtmal den Gegner geschlagen, aus allen Schlachten als Sieger hervorgegangen; der seinen Reichthum vermehrt, und dessen Gerechtigkeit, Sanftmuth, Freisinnigkeit und Religion die im Kriege gewonnenen Siege im Frieden aufgewogen und geschmückt haben." Er war aber auch einer der gelehrtesten, geist- und geschmackvollsten Freunde und Förderer der schönen Künste und Wissenschaften. Mit besonderm Eifer hatte er den Plan erfaßt zum Umbau des

alten Schlosses von Urbino. Er berief zu diesem Zweck den Architekten Luciano Lauranna aus Dalmatien 1468 nach Urbino und ließ durch ihn und nach ihm von Baccio Pintelli aus Florenz an der Stelle der bisherigen engen Burg einen Palast aufbauen, der in Anlage und Ausführung als ein Muster von Schönheit und Pracht gerühmt zu werden verdient.*) Auf einem hohen, zwischen zwei Felsen aufgeführten Unterbau erhebt sich das mächtige Gebäude, flankiert von zwei runden Thürmen, den Resten der alten Burg, in mehrern Stockwerken. Von zwei großen Hofräumen war der eine zum Behuf öffentlicher Spiele und Festlichkeiten amphitheatralisch angelegt, der andere mit Bogengängen und Säulenhallen mehr den innern Erfordernissen des Palastes gewidmet, zu dessen Hauptzierden er gehört. Fenster und Thüren haben schön reliefierte Einfassungen von weißem Marmor. Von weißem Marmor sind die Stufen der breiten Treppe, wie Thür- und Fensterstöcke im Innern und die Kamine, und von unvergleichlich schöner Arbeit. Ueberall sind die feinsten und zierlichsten Sculpturen, Malereien und Vergoldungen angebracht. Auf der offnen Galerie nach dem Hofraum waren Marmortafeln in die Wände eingelassen mit Trophäen von der Hand des Francesco di Giorgio (nach Vasari) oder des Ambrogio Baroccio, Sohn des Antonio di Milano (nach Pungileoni) und ebenso eine Sammlung antiker Inschriften, so wie eine Anzahl von Broncereliefs mit den Thaten des Herzogs Friedrich von dem Erzgießer Clemente. Alle architektonischen Formen, Gliederungen und Ornamente sind im Geschmack der Renaissance den vortrefflichsten Werken der antiken

*) Man sehe das Prachtwerk: Der herzogliche Palast zu Urbino, gemessen, gezeichnet und herausgegeben von Friedrich Arnold, Leipzig, T. O. Weigel. Roy.-Fol.

Kunst mit höchster Vollendung nachgebildet und mit größter Meisterschaft ausgeführt. Der Herzog hatte eine auserlesene Bibliothek mit kostbaren Werken und seltenen Handschriften. Das höchst werthvolle Manuscript einer hebräischen Bibel war darin auf einem besonders gefertigten Lesepult, einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln aufgelegt. Ueber den Bücherschränken war jene Folge von Bildnissen vieler Dichter, Philosophen und sonstigen Schriftsteller des Alterthums, ideale Charakterköpfe von der Hand — wie mir scheint — eines altflandrischen Meisters, oder wie Andere meinen von Melozzo da Forli, die gegenwärtig zum Theil im Palazzo Barberini in Rom, zum Theil im Musée Napoleon III. im Louvre zu Paris aufbewahrt werden. Der Herzog besaß außerdem eine ausgezeichnete Gemäldesammlung und gab den Künstlern, die sich nach Urbino gezogen hatten, vielfach Anregung, Aufmunterung und Aufträge. Timoteo Viti hat für ihn in einem Zimmer des Palastes Minerva, Apollo und die Musen gemalt; die Sacristei der Schloßcapelle ließ er von Meister Jacomo Fiorentino mit den schönsten Intaglios von Holz auslegen und an der Decke derselben zierliche Cassettierungen anbringen. Pietro della Francesca malte in seinem Auftrag das Bild einer Geißelung Christi für den Dom, sowie des Herzogs und der Herzogin Bildnisse; und der Umstand, daß Justus von Gent in seiner Austheilung des Abendmahls (von 1474) die Bildnißgestalt des Herzogs Friedrich angebracht, spricht auch für ein näheres Verhältniß desselben zu dem Bilde, wie zu seinem Meister.*) Am Palastbau waren aber sicher noch mehrere Architekten und Bildhauer von dem Herzog beschäftigt, namentlich die Architekten Baccio Pintelli aus Florenz und Francesco di Giorgio Martini aus

*) Er hatte eine ansehnliche Summe zur Beschaffung beigesteuert.

Siena, welchen letzteren Vasari mit Unrecht den Erbauer des Palastes nennt.

Bei dem Tode des Herzogs Friedrich 1482 war sein Sohn Guidobaldo noch ein Kind. Er sollte aber der Erbe nicht nur der Herrschaft, sondern auch der Tugenden seines Vaters werden.*) Schon in seinem 14. Jahre, 1486, kehrte er als Sieger aus einem Kampfe für den Papst gegen Boccalino nach Urbino heim und ward wegen seiner Tapferkeit, auch wegen seiner Schönheit und Klugheit allgemein bewundert und gefeiert. 1489, in seinem 17. Jahre, vermählte er sich mit der durch Schönheit und alle edlen Gaben des Geistes und Herzens ausgezeichneten Tochter des Marchese Friedrich von Mantua, Elisabeth Gonzaga. Mit ihr wurde — so scheint es — der Hof von Urbino, noch im weitern Sinne als vorher, der Wohnplatz seiner Sitten, anmuthvoller und geistreicher Geselligkeit, der Mittelpunkt einer höhern Bildung. Während Herzog Guidobaldo, der durch frühzeitige Kränklichkeit gehindert war, thätig an den Belustigungen des Hofes Theil zu nehmen, nichts desto weniger aber als einsichtsvoller Zuschauer seine Freude hatte an Turnieren, Ringelrennen, Reiten, Fechten und andern Waffenübungen, auch Spiele, Concerte und Festlichkeiten aller Art gern anordnen ließ, fiel die feinere Unterhaltung der Herzogin zu, so daß sie die eigentliche Seele des Hofes war. Graf Castiglione erzählt uns in seinem „Cortegiano“, daß nach aufgehobener Tafel,

*) Im Palast Colonna zu Rom ist das Bildniß eines etwa zehnjährigen Knaben in einem rothen Kleid und mit einer Kopfbedeckung derselben Farbe, daran eine Perle und ein rother Edelstein, über der Brust eine goldene Kette. Dennistoun in seinen „Memoirs of the Dukes of Urbino, London 1851“ giebt eine Abbildung; Passavant, Rafael von Urbino III. p. 4 hält es für das Bildniß Guidobaldo's von der Hand des Giovanni Santi.

wenn sich der Herzog, seine Gesundheit zu schonen, auf sein Zimmer zurückgezogen, die Gesellschaft sich im Salon der Herzogin versammelte, und hier durch Gespräche und Erzählungen wie durch sinnvolle Spiele aller Art auf die angenehmste Weise die Zeit sich vertrieb. „Die Herzogin — sagt er — war die Kette, die alle zusammen hielt, so daß ein einträchtigerer Wille und eine herzlichere Liebe nicht unter Brüdern habe herrschen können, als in ihrer Umgebung. Frei und doch ehrbar war das Gespräch mit den Damen; es war Jedem vergönnt, zu scherzen, zu lachen, und seine Gesellschaft sich zu wählen, immer natürlich mit achtungsvoller Rücksicht auf die Fürstin. Darum waren hier die feinsten Sitten und Gewohnheiten mit der größten Freiheit verbunden, die Rede durch Witz gewürzt und durch Anmuth geleitet."

Von den Personen, die vornehmlich zu dem Glanze und guten Rufe des Hofes von Urbino beitrugen, muß in erster Reihe der Graf Baldassare Castiglione genannt werden, dem wir, wie erwähnt, vornehmlich nächst dem B. Baldi*) die Kenntniß dieser Gesellschaft verdanken, einer der edelsten Männer seiner Zeit, von feinster Bildung, von Geist und ausgebreiteten Kenntnissen; nächst ihm Herr Ottaviano Fregoso, Sohn des Agostino und der Gentile, einer natürlichen Tochter des Herzogs Federico von Urbino, später Herzog von Genua und ein tüchtiger Kriegsmann; und sein Bruder Friedrich, nachmals Erzbischof von Salerno und Cardinal; ferner Giuliano Medicis, il Magnifico, Bruder Leo's X.; der Cardinal Pietro Bembo, in der Folge Geheimschreiber Leo's X., ein gelehrter und geistreicher Schriftsteller, der auch ein Buch über den Hof von Urbino

*) B. Baldi, della vita e de' fatti di Guidobaldo I. da Montefeltro Duca d'Urbino. Milano 1821.

hinterlassen;*) Herr Cesare Gonzaga von Mantua, in Wissen und Waffen ausgezeichnet; Graf Lodovico von Canossa, nachmals Bischof von Tricarico und dann von Bajou in Frankreich; die Herren Caspar Pallavicino, ein trefflicher Krieger; Ludovico von Carpi, Morello da Ortona, der bei Amalfi, in Sicilien und in den Abruzzen begütert war; Pietro da Napoli, Roberto da Bari; beides erlesene Kriegshelden; ferner der Cardinal Bernardo Divizio da Bibiena, der witzige Verfasser des ersten italienischen Lustspiels „Calandra", unter Leo X. Cardinal von S. Maria in Portico; Pietro Aretino, der geistvolle, aber wegen seiner scharfen Feder von Vielen gefürchtete oder geschonte Dichter; Giovan Cristoforo Romano, ein ausgezeichneter Bildhauer; Pietro Monte und Terpandro, beide Musiker; Messer Nicolas Frisio, den Bembo einen Deutschen von italienisch feinen Sitten nennt; Bernardo Accolti, der geist- und gesangreiche Improvisatore, unter Leo X. päpstlicher Geheimschreiber; Barletta, ein geübter Tänzer; und viele andere Dichter, Musiker, Künstler, Gelehrte und sonst ausgezeichnete Männer. Selbst Julius II. hielt sich nach der Eroberung Bologna's mit großem Gefolge mehrere Tage am Hofe von Urbino auf.

Unter den Frauen des Hofs strahlte vor andern durch Geist, Verstand und edle Haltung Sgra. Emilia Pia, Schwester des Ercole Pio, Herrn von Carpi, die noch jugendliche Wittwe des Grafen Antonio da Montefeltro, eines natürlichen Sohnes von Herzog Friedrich; nicht minder glänzte die verwittwete Herzogin von Sora, Johanna della Rovere, die Schwester des Herzogs Guidobaldo.

*) De Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzaga, Urb. ducibus Liber. Venetae 1530.

Nachdem wir uns so mit der Gesellschaft bekannt gemacht, die sich am Hofe zu Urbino einzufinden pflegte, dürfte es nicht unangemessen sein, auch nach der Art und Weise der Geselligkeit uns umzuthun, die sie in ihren Mußestunden verband. „Nach des Papstes (Julius) Abreise, — erzählt unser Gewährsmann, Graf Castiglione — versammelte sich die Gesellschaft am gewohnten Ort und in gewohnter Weise; und die Herzogin trug der Signora Emilia auf, ein Spiel vorzuschlagen. Mit Gehorsam ergab sie sich, mit Schlauheit wußte sie den Befehl zu umgehen, und ein Spiel vorzuschlagen, von dem sie wenig Schande, und noch weniger Mühe hatte, nach welchem Jeder der Anwesenden ein Spiel vorschlagen sollte, von denen dann eines als das unterhaltendste auszuwählen sei. Von der Herzogin nun zur Statthalterin ernannt und mit Machtvollkommenheit bekleidet rief Signora Emilia nun Einen nach dem Andern auf, ein Thema der Unterhaltung anzugeben. Zuerst mußte Caspar Pallavicini dem sanften Joch sich beugen, und schlug als Spiel für den Abend vor, daß ein Jeder und Jede sage, mit welcher Tugend vor allen die (von ihm oder ihr) geliebte Person geschmückt sein müsse, und dann — da kein Mensch makellos — welche Fehler sie haben könne? — Cesare Gonzaga, bauend auf den Satz, daß jeder Mensch sein Theil Narrheit habe, schlug vor, daß man ihm die seinige offen darlegen, und daß der gleiche Prozeß bei jedem Mitglied der Gesellschaft vorgenommen werden solle; was große Heiterkeit erregte. Fra Serafino, der bemerkte, mit diesem Spiel würde man schwerlich je zu Ende kommen, schlug die Untersuchung vor, weßhalb die Frauen insgemein die Ratten verabscheuen, aber die Schlangen lieben? — Pietro Aretino (in der Gesellschaft „der Einzige" genannt) schlug nach einer sehr spitzigen Rede über die Falschheit der Frauen, die mit holden Blicken, süßem Lächeln und allen denkbaren Reizen Männerherzen zu

berücken verständen, als Spiel die Frage vor, was das S auf der Stirne der Herzogin wohl bedeute? und fügte — da ihm das Wort gelassen ward — die Antwort in einem Sonett hinzu (das uns leider! unser Berichterstatter nicht mittheilt).

Ottaviano Fregoso kam an die Reihe und hub an: „Wenn ich betheuern würde, die Leidenschaft der Liebe nie empfunden zu haben, so würden — deß bin ich gewiß — die Frau Herzogin sowie Signora Emilia, obschon sie es nicht glaubten, das Ansehen sich geben, als glaubten sie es, und sagen, daß das ganz natürlich sei, weil ich ja gar nicht dazu angethan sei, daß irgend ein weibliches Wesen mich lieben könne." Nachdem er nun weiter ausgeführt, daß das Aechzen und Seufzen der Liebenden ihm alles Lieben verleidet, schlug er als Spiel vor, daß Jedes sagen sollte, aus welcher Ursach — im Fall einer unerwiederten Liebe — es die Verweigerung derselben am ersten sich gefallen lassen oder erklären würde? — Pietro Bembo gab aus eigner Erfahrung zu erkennen, daß die Schuld verweigerter Liebe bald in der Geliebten, bald im Liebhaber zu suchen sei, und warf die Frage auf: was den größern Schmerz verursache, von der Geliebten gekränkt zu sein, oder sie gekränkt zu haben?

Als nun aber Herr Federico Fregoso vorgeschlagen, man sollte das Thema abhandeln, „was zu einem vollkommenen Hofmann gehöre?" ward dieses als das passendste Spiel erkannt und angenommen und man unterhielt sich in ernst- und scherzhafter Rede und Gegenrede über alle Eigenschaften, ohne welche ein Mann bei Hofe seiner Stellung nicht genügend entsprechen könne.

Aus diesen Unterredungen erlaube ich mir ein Gespräch — stellenweis — auszuheben, das in näherer Beziehung zu dem gegenwärtigen Buche stehen dürfte, als die übrigen, wie anziehend sie auch sind. Nachdem nehmlich Signora Emilia dem

Grafen Lodovico von Canossa das Wort gegeben und die Verpflichtung auferlegt, die Discussion zu eröffnen, und man verschiedene Bedingungen abgehandelt, unter denen allein der Ruhm eines guten Hofmanns zu erringen sei, kam man auch auf die schönen Künste zu sprechen, zuerst auf die Musik, als dem Hofmann unerläßlich, sodann auf Zeichnen-Können und Verständniß der Malerei. „Wundert euch nicht, sagte Graf Lodovico, daß ich dieß, was man handwerksmäßig und unadelig zu nennen beliebt, gerade vom Adel fordere. Mußten sich nicht im alten Hellas die adligen Kinder aufs Malen, als auf die oberste der freien Künste, einüben? ja, wurde sie nicht sogar den Sclaven gesetzlich verwehrt? Aus dem vornehmen römischen Geschlecht der Fabier stammte der berühmte Fabius pictor. Wahrhaftig! wer diese Kunst nicht achtet, dessen Verstand ist nicht zu Hause; aber unter der Werthschätzung derselben hat sie zu allen Zeiten ihre Vollkommenheit erreicht, und zwar die Bildhauerei so gut als die Malerei, obwohl diese die schwierigere Kunst ist. — In Bezug auf die Schlußworte wurde Herr Cristoforo Romano um seine Ansicht befragt, die dahin ging, der Bildhauerei den Vorzug zu geben, da zu ihr mehr Geschicklichkeit gehöre, als zum Malen, ihr auch eine größere Würde innewohne. Als darauf Graf Lodovico dem widersprach und die Malerei weit angenehmer und lieblicher fand, entgegnete Signor Cristoforo: „Ich glaube ganz gewiß, daß Ihr dieß wider Euers Herzens Meinung und alles nur Euerm Raphael zu Gefallen sagt. Es kann auch wohl sein, daß Ihr denkt, seine Euch bekannte Vortrefflichkeit im Malen habe einen Höhepunkt erreicht, zu welchem die Arbeit in Marmor nicht gelangen könne; aber Ihr müßt erwägen, daß Euer Lob den Künstler trifft, nicht die Kunst. Die Bildhauerei gibt alle Formen und Rundungen in Wirklichkeit, während die Malerei nur ihre Oberfläche gibt in betrügerischen Farben. Das Scheinen

ist der Wahrheit nicht näher, als das Sein! — Ich rede nicht, antwortete der Graf, dem Raphael zu Gefallen; haltet mich auch nicht für so unerfahren, daß ich nicht die Vortrefflichkeit Michel Angelo's in der Sculptur kennte, so gut wie die von Euch und vielen Andern: ich rede von der Kunst, und nicht von den Künstlern. Gerade der Schein, die täuschende Nachahmung der Natur erfordert eine große Kunst. Oder meinet Ihr, es sei eine geringe Sache das Fleisch in natürlicher Farbe und Abrundung nach Licht und Schatten, die Farben der Gewänder und andere farbige Gegenstände nachzumachen? Ein Bildhauer kann das nicht zu Stande bringen, so wenig als den holden Blick schwarzer oder himmelblauer Augen mit verliebten Blitzen. Er kann nicht den Glanz der Waffen, eine dunkle Nacht, den Sturm des erregten Meeres, Hagel und Gewitter, eine brennende Stadt, den anbrechenden Tag mit der entzückenden Morgenröthe und ihren goldnen Strahlen, kurz — er kann weder Himmel, Erde und Meer, noch Berge, Wälder, Wiesen und alles Verwandte darstellen, was dem Maler leicht gelingt. Deßwegen halte ich die Malerei für edler und kunstreicher, als die Bildhauerei."

Nachdem dieß Thema noch mit geschichtlichen Rückblicken auf Apelles und Alexander d. Gr. ausgesponnen, wurde die Gesellschaft durch neue Gäste überrascht und das Gespräch unterbrochen; so daß auch wir hier abbrechen."

Doch wollen wir uns noch nicht ganz von der Gesellschaft trennen, die ein so eigenthümlich mildes Licht auf Raphaels Vaterstadt wirft, und die von Interessen bewegt wird, die einen vertrauten Verkehr mit der Kunst und mit Künstlern voraussetzen. Wir verweilen bei ihr um so lieber, als wir später einzelnen Mitgliedern derselben im Leben Raphaels als seinen warmen Freunden und Verehrern begegnen, und als wir sein künstlerisches Wirken mit ihren ästhetischen Anschauungen in großer

Uebereinstimmung finden. Dieß gilt nun ganz besonders jener Unterhaltung am Hofe zu Urbino über Schönheit und Liebe und deren naturnothwendigen Zusammenhang.

„Die Liebe, sagte Pietro Bembo, ist nichts anders, als das Verlangen, die Schönheit zu besitzen. Dem Verlangen muß die Kenntniß vorausgehn; zu dieser aber kommen wir auf drei Wegen: durch die Sinne, durch den Verstand und durch die Vernunft. Die Sinne wecken das Verlangen, das wir mit den Thieren gemein haben; der Verstand bestimmt die Wahl und ist dem Menschen eigen; die Vernunft, durch die wir uns zu den Engeln erheben, gibt uns die Kraft des Willens. Die Vernunft, nur höherer Einsicht zugewendet, richtet den Willen auf die geistigen Güter, die Sinnlichkeit auf die leiblichen; der Mensch, mit seinem Verstand zwischen beide gestellt, hat die Wahl, ob er sich nach der einen oder der andern Seite neigen will. Und so kann er die Schönheit auf verschiedene Weisen verlangen wollen; was ganz im Allgemeinen gilt, sowohl der Natur als der Kunst gegenüber, soweit ihre Objecte in gutem Verhältniß und rechtem Maß zusammengesetzt sind. Wenn wir aber von der Schönheit sprechen, meinen wir ausschließlich die menschliche des Körpers und vornehmlich der Gesichtszüge, welche das brennende Verlangen weckt, das wir Liebe nennen. Die Schönheit ist ein Ausfluß der göttlichen Güte, obschon über alles Erschaffene, wie die Sonne alles erleuchtet, doch vor allem über ein Angesicht, dessen Formen, Farben und Maße in erfreuender Harmonie sind, so daß sie (die göttliche Güte) daraus zurückstrahlt, wie die Sonne aus einem herrlichen, mit kostbaren Steinen geschmückten, goldnen Gefäß. So zieht es wohlgefällig die Blicke auf sich, bringt in die Seele und bewegt sie durch ihre Süßigkeit zum Verlangen. Hier liegt die Gefahr nahe, wenn sich der Mensch nur durch das Urtheil der Sinne bestimmen läßt."

Auf den Einwand, daß es doch auch sehr böse Schönheiten gebe, erwidert Bembo: „Die Schönheit ist aus Gott geboren, und ist ein Kreis, dessen Mittelpunkt die Güte ist; und wie kein Kreis ohne Mittelpunkt, so keine Schönheit ohne Güte. Sehr selten wenigstens wohnt eine schlechte Seele in einem schönen Körper, und so ist die äußere Schönheit das wahre Zeichen der innern Güte, und mehr oder weniger spricht sich der Charakter der Seele und ihrer Anmuth im Körper aus, wie bei den Bäumen die Schönheit der Blüthe zum Zeugniß wird für die Vortrefflichkeit der Frucht. So lesen die Physiognomen in den Gesichtszügen Gewohnheiten und Gedanken der Menschen, und selbst bei den Thieren gibt sich in ihrem Aeußern kund, ob sie wild und grausam, stolz, listig und boshaft, oder sanft und furchtsam sind. Alles Gute ist schön! Alles Häßliche ist schlecht! Schön ist der Himmel, schön die Erde, schön das Meer, schön sind die Flüsse, Fluren, Wälder, Bäume, Gärten; schön sind Städte, Tempel, Paläste, Heere! Allem, was da ist, gibt Schönheit die höchste Zierde. Güte und Schönheit sind eins; vornehmlich am Menschen, wo sie unmittelbar aus der Schönheit der Seele fließt, die — theilhaftig der wahren göttlichen Schönheit — alles erleuchtet und verschönt, was sie berührt. So ist die Schönheit das wahre Siegeszeichen der Seele, wenn sie mit himmlischer Kraft die irdische Natur beherrscht, und mit ihrem Licht das Dunkel der Körperwelt durchleuchtet.

Die Sinne, durch welche allein der edle Mensch diese Schönheit empfinden und genießen soll, sind Auge und Ohr. Auf diesem Wege aber erschließt sich ihm die Schönheit der ganzen Welt und mit der Freude daran über der Liebe zur Geliebten die allgemeine Menschenliebe. Und damit ist die Straße zur wahren Glückseligkeit ihm gebahnt. Nun wird er mit den innern Sinnen, die in dem Maße an Schärfe und Klarheit zunehmen,

als die äußern sich abschwächen, die Außenwelt wahrnehmen; denn der Geist, von Fehlern frei, gereinigt durch die wahre Philosophie und Uebung der Erkenntniß, auf sein eigenstes Wesen verwiesen, erblickt in sich den Strahl des Lichts, das treue Abbild engelgleicher Schönheit, davon diese dem Körper nur einen schwachen Schatten mittheilen kann. Blind für Irdisches ist der Geist hellsehend für das Himmlische, das ihn alsdann mit solcher Gewalt anzieht, daß er sich ihm ganz hingibt, gleichsam trunken und ganz außer sich, und als habe er im Anschaun desselben die Spuren der Gottheit gefunden, wie am Ziel der Seligkeit ausruht, im Angesicht der überirdischen Schönheit, die — wenn auch noch nicht in ihrem ganzen Umfang — sich vor ihm ausbreitet. Und so erhebt sich die Seele zu neuem Fluge, und, durchglüht von der Flamme der göttlichen Liebe engelgleich geworden, erreicht sie die höchste, den Sinnen völlig unzugängliche Glückseligkeit.

Denken wir nun daran, wie uns schon der Anblick einer geliebten weiblichen Schönheit entzückt — welche Wonne muß die Seele durchströmen beim Anschauen der göttlichen! von der jede andere ausfließt, die immer und in allen Theilen gleich vollkommen ist, und was sie ist, aus sich selbst ist. Das ist die Schönheit, die zugleich die höchste Güte ist, die alles an sich zieht, den erkennenden Wesen die Erkenntniß, den verstehenden den Verstand, den empfindenden die Empfindung und den Lebenstrieb gibt, sich über Pflanzen und Steine ausbreitet und ihre Spuren überall zurückläßt. Richten wir darum all' unsre Gedanken und Seelenkräfte auf dieses heiligste Licht, das uns den Weg zum Himmel erhellt, wo wir die beseligende Befriedigung unserer Wünsche, die höhere Ruhe nach den Mühen des Tags, das Heilmittel der Leiden, den sichern Hafen nach den Stürmen des Lebens finden. Welche sterbliche Zunge vermag es, dich würdig

zu preisen, göttliche Liebe? Du, Schönheit und Güte in Einem, süßeste Gewalt der Welt, zugleich dem Himmel und der Erde eigen, herrsche! und beherrsche alle niedern Regionen! Verknüpfe in Eintracht die Elemente, eine das Getrennte, das Unvollkommene mache vollkommen, das Unähnliche sich ähnlich, das Widerstreitende einträchtig! Sei der Urquell wahrer Freude, der Anmuth, des Friedens, der Sanftmuth und des Wohlwollens, Feind aller Rohheit und Unwissenheit, Anfang und Endziel alles Guten!"

Wieviel nun auch von diesen und ähnlichen Reden und Gesprächen im „Cortegiano" der Erfindungsgabe des Grafen Castiglione zuzuschreiben sein mag: wir erkennen doch daraus den in der Gesellschaft zu Urbino waltenden Geist; wir spüren seine Verwandtschaft mit der Seele von Raphael's Kunst, und erkennen in ihr, vorzugsweise in ihr, die hier gepriesene göttliche Schönheit wieder; wir sehen außerdem die Rollen der Gespräche und Unterhaltungen nach Verschiedenheit der Charaktere vertheilt und begreifen gegenüber diesen Schilderungen, wie Graf Castiglione vom Hofe zu Urbino sagen konnte, daß er alle andern italienischen Höfe an der Art der Ergötzungen und an vortrefflichen Sitten und Gewohnheiten weit übertroffen habe, und daß um solcher Vorzüge willen künftige Jahrhunderte die Zeiten des Hofes von Urbino beneidenswerth finden würden.

Hatte sich das Sittenverderbniß aus den oberen Regionen der Gesellschaft in die untern Schichten verbreitet, so fand auch wohl, was gut und löblich dort war, den Weg ins Volk. Nicht nur an den Höfen, auch im Bürgerthum feierte man fröhliche Feste, ordnete öffentliche Spiele an und erging sich in allerhand Lustbarkeiten. Namentlich waren es gymnastische Spiele, eine Art Schauturnen mit Ringen und Paarlauf, womit die männ-

liche Jugend sich und die Festzuschauer ergötzte, das Ballspiel und Discuswerfen, was noch jetzt die Feierabend- oder Sonntagsfreude des italienischen Volks ausmacht. Vor allem aber waren die Tage des Carnevals hoher, selbst ausgelassener Fröhlichkeit gewidmet, in der Witz und Satire in allen Tonarten spielten, und glänzende Maskenaufzüge am Tage oder tolle Mummereien des Nachts mit Musik und Tanz die allgemeinste Heiterkeit verbreiteten.

Der dem italienischen Volk angeborne Schönheitssinn, der die Landleute anleitet, die Gemüsekörbe, die sie oder ihre Esel zu Markte tragen, mit Blumen zu bekränzen, der ihre Ernte- und Winzerfeste mit den bezauberndsten Reizen ausstattet, und selbst noch am Limonaden-Schenktisch und im Laden des Pizzicarols zum Guten das Schöne zu fügen weiß, zeigte sich in jener Zeit besonders wirksam in der Bekleidung, in der männlichen wie in der weiblichen, in der Wahl der Farben wie im Schnitt, und in der Anordnung und der Weise sich zu tragen, so daß auf Markt und Straßen, in den Kirchen und auf Spaziergängen, vornehmlich aber bei allen festlichen Gelegenheiten die Bevölkerung einen dem künstlerischen Gefühl durchaus entsprechenden Eindruck machte. Unser den wechselnden Launen einer großentheils geschmacklosen Mode oder vorschriftmäßiger und conventioneller Uniformirung unterworfenes Geschlecht hätte kaum eine Ahnung von dem das ganze Leben in der äußern Erscheinung durchdringenden Schönheitssinn, vom ernsten Feierkleide der Würdenträger des Staats, oder der Matronen in der Kirche und beim Wochenbesuch, bis zu den bunten Gewändern der fröhlichen Jugend bei Tanz und Spiel, wenn uns nicht die Künstler jener Zeit ein Abbild davon in ihren Werken erhalten hätten, wenn uns nicht jezuweilen durch die Künstlerfeste unsrer Tage jene reizvolle Vergangenheit wie im Zauberspiegel wenig-

stens für einige Stunden täuschend vor die Sinne gestellt würde. Das ganze Leben, bis in die Stuben und Winkel des Hauses, war vom Geiste der Schönheit durchdrungen, Tische und Stühle, Kästen und Schränke hatten gefällige Formen und geschmackvolle Verzierungen; öffentliche und Privatgebäude wurden mit Gemälden und Bildwerk geschmückt, und Statuen auf freien Plätzen, in offenen Hallen aufgestellt. Der herrschende Schönheitssinn hatte die Kunst zum allgemeinen Bedürfniß gemacht.

Schönheitssinn aber und Eitelkeit grenzen nahe aneinander und sittenrichterliche Strenge zählt die Werke der Kunst zu den Luxusartikeln; ein luxuriöses Leben aber führt zur Verweichlichung, und Genußsucht zur Lockerheit der Sitten. Die Kunst bedarf zur vollkommenen Entfaltung ihrer Kräfte eines reichen Maßes von Sinnlichkeit, und nicht nur Seelen- auch Sinnenlust ist ihr Ziel, wenn sie den Gesetzen der Schönheit genügen will. Aber Sinnlichkeit und Sinnenlust stehen am Wege zur Sittenverderbniß und leicht und in Massen gelingt ihnen die Verführung. Schützte doch weder das Mönchsgelübde den in christlicher Kunst hoch ausgezeichneten Maler Filippo Lippi, noch der Gedanke an die Heiligkeit der fleckenlosen Jungfrau, deren Verherrlichung als Königin des Himmels er malte, vor der unheiligen Leidenschaft zu der Nonne, deren Antlitz ihm dabei als Modell diente, daß er sie entführte und in wilder Ehe mit ihr lebte!

Und so kommen wir selbst von den Lichtseiten der Zeit wieder zu der Stelle, von der wir uns mit Schmerz und mit Schauder abgewendet, wo wir die Sitten verderbt, den Glauben erstorben, die Selbst- und Genußsucht mächtig und Verbrechen an der Tagesordnung gesehen.

Die Abgötterei und moralische Versunkenheit des jüdischen Volks hat ihm einst Propheten erweckt; gegen das heuchlerische

Pharisäer- und starre Hohepriesterthum trat Christus ins Leben. Der Geist der Geschichte erzeugt ihr Rächer und Retter! Die Gefahr, in welche christliche Lehre und christliches Leben im 15. Jahrhundert durch den unchristlichen Wandel der obersten Pfleger, Schutz- und Schirmherren derselben gerathen waren, rief einen Sitten- und Strafprediger hervor, wie er seit Jahrhunderten nicht dagewesen, dessen Beredtsamkeit, gehoben durch ein makelloses Leben, die Bevölkerung zu Reue und Buße hinriß und die Machthaber zum heftigsten Widerstand reizte.

Der Dominicaner-Mönch Girolamo Savonarola aus Ferrara war auf Betrieb Lorenzo's von Medicis, und mittelbar des Pico von Mirandola, nach Florenz gekommen und in das Kloster von S. Marco eingetreten. Ohne besonderes Aufsehen zu erregen, war er schon früher in Florenz gewesen; jetzt, in seinem siebenunddreißigsten Lebensjahre, waren seine Ansichten gereift, seine außergewöhnlichen Gaben vollkommen entwickelt. Er predigte mit der Beredtsamkeit eines Demosthenes und dem Feuereifer eines Apostels und Märtyrers. Er schilderte die Gebrechen der Zeit, das unchristliche, weltliche, heidnische Wesen in Staat und Kirche, im öffentlichen wie im häuslichen Leben und verkündete als unvermeidliche Folge davon das Nahen des Weltgerichts. Zündend fielen seine Worte ins Volk, ungeheuer war die Wirkung seiner Predigten. Bald faßte die große Kirche San Marco die Menge der Hörer nicht mehr; Savonarola mußte seine Kanzel im Klosterhof aufstellen. Immer feuriger ward seine Rede, immer schärfer sein Tadel alles eiteln, macht-, ehr- und genußsüchtigen Treibens, immer heftiger drang er auf gründliche Reform der in Haupt und Gliedern verderbten Kirche, wie auf Wiederherstellung der politischen Freiheit im Staat, in der allein die öffentliche Tugend gedeihen könne. Und so gewaltig war der Strom seiner Rede, daß er die Hörer wider-

standslos mit sich fortriß und ihr Denken und Thun umwandelte: Frauen legten ihren Schmuck ab und entsagten allem Luxus; Feinde versöhnten sich; Wucherer gaben den unrechtmäßigen Gewinn zurück; ja die vertrautesten Freunde und Anhänger Lorenzo's von Medicis, gegen dessen Trachten nach Fürstenmacht Savonarola schonungslos gepredigt, Pico von Mirandola, Polizian, Marsilio Ficino u. A. wurden von ihm zum Beifall hingerissen. Wie die ersten Verbreiter des Christenthums heidnische Feste in christliche umwandelten, so benutzte er des Volkes Lustbarkeiten und gab ihnen eine neue Richtung und Bedeutung. Statt des Mummenschanzes im Carneval (1496) ordnete er eine Prozession an mit geistlichen Gesängen und mit heiligen Tänzen; Kinder entsandte er von Haus zu Haus, die um „Gegenstände zur Verdammniß" betteln mußten. Reichlich flossen die Gaben an weltlichen Büchern, wobei weder Petrarca noch Virgil Schonung fanden, an Schmuck und Kostbarkeiten aller Art, musikalischen Instrumenten, Bildern und was sonst als Luxus galt; von diesen Gaben wurde eine hohe Pyramide aufgebaut, nach welcher der fromme Zug sich bewegte, um sie in Flammen aufgehen zu lassen. Hier geschah es, daß Maler wie Fra Bartolommeo und Lorenzo Credi, bethört durch den Fanatismus Savonarola's, ihre Gemälde als Werke der Eitelkeit zum Scheiterhaufen trugen und so der Kunst einen unersetzlichen Verlust bereiteten.

Vielleicht gereizt durch den glücklichen Erfolg, steigerte sich Savonarola in den auf diesen Carneval folgenden Fastenpredigten zur heftigsten Herausforderung seiner Gegner, vornehmlich am römischen Hofe. In einer derselben redet er diesen an und fragt, wie er noch stehen könne auf dem Erdboden? Elftausend erreiche noch nicht die Zahl der Courtisanen; bei ihnen seien des Nachts die Priester, die am Morgen die heilige Messe cele-

brierten und die Sacramente verwalteten: In Rom sei alles für Geld zu haben, Aemter und Würden und selbst das Blut des Heilandes. Und dann prophezeiht er das Strafgericht des Himmels über Rom und Italien, über Fürsten und Geistlichkeit, und selbst über die von ihren Priestern zu öffentlichen Schandhäusern erniedrigten Kirchen.

Es liegt im Fanatismus die Nothwendigkeit seiner Steigerung, zumal wenn er auf Widerstand stößt. Savonarola wiederholte im Jahre 1497 seine vorjährige Carnevalsfeier; dabei erklärte er jeden Widerspruch für frevelhaft und ging selbst so weit, die Kinder gegen ihre Aeltern aufzuregen, wenn diese nicht einstimmen wollten. Neben der lebenslustigen Jugend, die sich vom Sittenprediger ihre Freuden nicht nehmen lassen wollte, stand als mächtigerer Feind der Papst und die hohe Geistlichkeit ihm entgegen; nicht minder die Mönche andrer Orden, die ihm seinen Einfluß neideten. Papst Alexander, der von Savonarola auf das heftigste persönlich angegriffen war, sprach nach mehrfachen vergeblichen Versuchen, den Mönch zum Schweigen zu bringen, am 12. Mai 1497 die Excommunication gegen ihn aus; allein so groß war noch das Ansehen desselben, daß weder der päpstliche Commissair, noch die Signorie von Florenz es wagten, sie öffentlich bekannt zu machen. Wohl aber protestirte Savonarola öffentlich dagegen und nannte sie ein auf Lügen beruhendes, ungültiges Machwerk.

Noch war sein Einfluß in Florenz ungeschwächt; ja er konnte es wagen, gegen das ausdrückliche Verbot des Erzbischofs im Dom zu predigen, und der Zudrang des Volkes war größer als zuvor. Zum dritten Male wiederholte er seine geistliche Carnevals-Prozession und donnerte in den Fastenpredigten in verstärkter Weise gegen das Unwesen in Rom. Er wandte sich in besondern Zuschriften an den Kaiser und an die Könige von

Spanien, Frankreich und England um Einberufung eines Conciliums zur Reform der Kirche und zur Absetzung des ruchlosen Papstes.

Da endlich setzte Alexander, der von diesem Schreiben Kunde erhalten, bei der Signorie von Florenz durch, daß (18. März 1498) dem Prior von San Marco das Predigen verboten wurde. Ermuthigt dadurch traten die alten Feinde in Florenz öffentlich gegen ihn auf, und ein Franciscaner von S. Croce, Francesco da Puglia, forderte ihn geradezu auf, durch ein Wunder seine Lehre zu bestätigen und die Feuerprobe zu bestehen. Es kam zu den ernstesten Anstalten dazu; denn so fest war der Glaube an Savonarola's übernatürliche Macht, daß viele Hunderte mit ihm durchs Feuer gehen wollten. Inzwischen sah sich das Volk in seinen Erwartungen getäuscht: weder Savonarola noch sein Gegner machten Miene, den gefährlichen Weg zu betreten; man mußte den Schauplatz verlassen, ohne das Schauspiel gehabt zu haben.

Damit war das Schicksal Savonarola's entschieden: die Macht seiner Feinde wuchs, die Zahl seiner Anhänger verminderte sich. Am 8. April 1498 ward von der Signorie ein Verhaftsbefehl gegen ihn ausgefertigt; noch hatte er an diesem Tage vor einer großen Volksmenge in S. Marco gepredigt und auf seinen nahen Untergang mit Bestimmtheit hingewiesen. Noch am selben Abend wurde er gefangen genommen, und so sehr war es seinen Feinden gelungen, den Pöbel gegen ihn aufzureizen, daß er — der noch vor Kurzem alles Volk mit sich fortriß und nach seinem Willen lenkte, wohin er wollte — jetzt von den Schergen der Gewalt gegen die Wuth der empörten Menge, die ihn zu zerreißen drohte, geschützt werden mußte.

Ein kurzer, aber scheußlicher und martervoller Prozeß, bei welchem alle Gräuel der Tortur angewendet wurden, machte dem

Leben des heldenmüthigen Vorkämpfers für die Reform der Kirche ein Ende. Während seine Anhänger sicher vertrauten, daß er durch ein Wunder sich retten würde, während der Pöbel — wie einst der jüdische dem Heiland — ihm spottend zurief: „Arzt! hilf Dir selber!" wurde das Todesurtheil über ihn gesprochen und vollzogen. Er ward am 23. Mai d. J. mit zwei seiner Genossen über einem Scheiterhaufen aufgehängt und verbrannt, und seine Asche in den Arno gestreut. So endete in Italien der Versuch, die christliche Kirche gegen den unleugbaren Verfall und das von allen Seiten wieder hereinbrechende Heidenthum zu schützen!

Wie trostlos wäre die Geschichte der Menschheit, wenn die Siege der Bosheit, der Ungerechtigkeit und Lüge von ewiger, ja nur von anhaltender Dauer wären! Aber unerbittlich und unwiderstehlich geht sie ihren gemessenen Gang nach den Höhen der Freiheit und Vollendung. Und welche schmerzliche Opfer ihr auch fallen — der Wahrheit bleibt doch der Sieg!

Wie bedenklich es daher auch um das Christenthum und die Rechte des geistigen Lebens zu stehen schien — beide ruhen auf zu festem Grunde, als daß die Mächte der Hölle sie überwältigen könnten! Dem germanischen Volksstamme, der die neue Religion anfangs mit Widerstreben, dann aber mit dem tiefsten Ernste in sich aufgenommen, wie er ihr ihre erhabensten Tempel errichtet, war die rettende That vorbehalten. In Deutschland erhob sich der Geist, der den Kampf mit der entarteten Kirche wieder aufnahm und nun siegreich durchführte.

Aus enger Klosterzelle auch hier hervorgegangen, trat ein armer, unscheinbarer Mönch des Augustiner-Ordens mit der Forderung einer Reform der Kirche unverzagt und unerschüttert den höchsten gebietenden Mächten der Erde, dem Papst und dem Kaiser, entgegen. Wenn aber Savonarola denselben Zweck zu

erreichen gesucht durch Schreckbilder des nahe bevorstehenden Weltunterganges und des vernichtenden ewigen Strafgerichts in seinen Feuerpredigten, durch Prozessionen, Autodafés von Luxusartikeln und Kindercommunionen, durch den Schein des Prophetenthums und einer ihm innewohnenden Wunderkraft, wie mittelst des sonstigen Apparates der Kirche: so war von alledem bei Martin Luther nichts zu sehen noch zu hören. Aufgestiegen zu den ursprünglichen und lautern Quellen unsrer Religion trat er dem eingebrochenen Unglauben und Unchristenthum allein mit dem Worte Gottes entgegen. Mit dem Evangelium bewaffnet, stritt er wider die kirchlichen Satzungen, wider den Mißbrauch der geistlichen Gewalt, und die Bethörung des Volks. Weit entfernt, gleich Savonarola, die alte Literatur, Musik und andere schöne Künste als ungeistlich zu verdammen, ehrte und förderte Luther classische Studien und war ein Freund des frohen, durch Poesie, Musik und alles Schöne bereicherten Lebens. Aber es war auch mit ihm und seinen Bestrebungen die große Mehrheit des deutschen Volkes, von den mächtigen Fürsten und Rittern in ihren Schlössern und Burgen, den Bürgern vornehmlich in den freien Reichsstädten bis zu den Hütten der Armuth; keine wundersüchtige Menge umgab ihn; kein fanatischer Pöbel hätte ihn verfolgen können. Sein Wort war der Gedanke der Nation, und seine That das Werk der Zeit!

Mit der Erhebung der Macht des „Glaubens" über die Wirksamkeit der „guten Werke" und der Verdammung der Ablaßkrämerei hatte er das Ansehen der römischen Kirche aufs tiefste erschüttert und ihr zugleich den reichen Zufluß von Hülfsquellen für ihre im Wohlleben hochgesteigerten Bedürfnisse empfindlich geschwächt. Die Ertheilung des Kelchs im Abendmahl an die Laien, der bis dahin ein ausschließliches Vorrecht des Priesters war; die Aufhebung der Klöster und des Cölibats,

die die Schranke zwischen Clerus und Laien beseitigte und die Geistlichen zu Mitgliedern der Gemeinde machte, brach die Hierarchie; die Abschaffung der Ohrenbeichte gab die Gewissen frei; der Gottesdienst in deutscher Sprache, ohne die Ceremonie des Altarcultus, und die ungehemmte, durch keine Inquisition noch Scheiterhaufen bedrohte Forschung in der Heiligen Schrift, die dem Volke in seiner Sprache in die Hand gegeben wurde, öffnete das Verständniß der Kirche Christi und die Wege geistiger Freiheit und deren naturgemäßer Fortentwicklung. Das Christenthum war wieder erfaßt in seiner ursprünglichen Bestimmung, einer Gottesverehrung im Geist und in der Wahrheit, einer Versöhnung mit Gott durch einen guten und rechtschaffenen Wandel in aufrichtiger Liebe durch den Glauben an Christus, der die Schuld der Menschheit am Kreuze gebüßt. Die Reformation der Kirche war erreicht und äußerte unaufhaltsam ihre Wirkung auch da, wo ihr der stärkste Widerstand entgegengesetzt worden war und wurde: — in der römisch-katholischen Kirche.

Und wenn nun gleichzeitig von den eifrigsten Freunden und Kämpfern der Kirchenreformation, den glaubensinnigsten und festesten Bekennern christlicher Lehre und christlichen Wandels, von einem Melanchthon, Hutten, Reuchlin, Oecolompadius u. A., die Werke des griechischen und römischen Alterthums mit voller Hingebung in den Kreis ihrer Studien aufgenommen wurden, wenn sie darin ewige Wahrheiten erkannten in der Form der höchsten Schönheit, und die geiststärkende Macht selbständigen Denkens: so war der alte Gegensatz zwischen Heidenthum und Christenthum zu Boden gefallen; sie standen nicht mehr feindlich gegen einander: mit vereinten Kräften förderten sie die fortschreitende Bildung. Eine neue Zeit hatte begonnen!

II.

Ein Blick in die Literaturgeschichte Italiens.

Haben wir bisher einen Ueberblick zu gewinnen gesucht über den allgemeinen Bildungsgang Italiens, bis zur Zeit Raphael's, wie er uns zum vollen Verständniß der universellen Bedeutung dieses Künstlers nothwendig erscheint: so drängt sich nun das Bedürfniß auf, jene beiden Stellen näher ins Auge zu fassen, von denen aus seine künstlerische Thätigkeit besonders beeinflußt werden mußte. Diese beiden Stellen werden von den bildenden Künsten und mit kaum geringerer Wichtigkeit von der Sprache und schönen Literatur eingenommen. Die innere Verbindung der in ihnen treibenden Elemente erklärt uns nicht nur die gleichartigen Erscheinungen auf beiden Gebieten, sondern stellt sich uns als eine vom Geiste der Geschichte gemachte Vorbereitung auf die wunderreiche Blüthezeit der Kunst am Anfang des 16. Jahrhunderts dar, in welcher Raphael's Geist am leuchtendsten strahlt. Mit Recht sagt Karl Förster in seiner trefflichen Uebersetzung des Petrarca: „Der Einfluß, den Dante und Petrarca auf die Maler ihrer und der nächsten Zeit ausgeübt haben, ist keineswegs noch hinreichend erörtert.“ Auch ich kann mich hier nur auf Andeutungen einlassen, nicht auf Ausführungen, die in eine Geschichte der italienischen Kunst gehören.

Die Sprache ist der erste und bedeutsamste Ausdruck der Gedanken, Anschauungen und Empfindungen; die Poesie findet dafür die einer erhöhteren Stimmung entsprechenden Formen; wie in ihrer Weise die bildenden Künste, die nur mit ihren Leistungen sich unmittelbar an die sinnenfällige Wahrnehmung wenden. Aus derselben Wurzel entsprossen, geben beide Zeugniß von der innewohnenden Lebenskraft, von des Geistes eigenstem Wollen, von seinen verschiedenen Wandlungen im Entwickelungsgang bis zu seinen höchsten Offenbarungen, wie — bis zu seinem plötzlichen oder allmählichen Niedergang.

Wir werden vor allen Dingen das Verhältniß der italienischen zu der lateinischen Sprache im Auge behalten müssen, indem es in allgemeinen, aber treffenden Zügen ein Bild gibt von der gesammten geistigen Entwickelungsgeschichte Italiens im Mittelalter.

Die lateinische Sprache, also die Sprache des Alterthums, war in Italien noch bis ins 13. Jahrhundert Schriftsprache; selbst der Lehrer Dante's, Brunetto Latini, bediente sich ausschließlich ihrer. Die Volkssprache, Lingua volgare, war ein roher, überall verschiedener Dialekt, der nur durch die Wurzeln mit der alten Sprache zusammenhing; wie etwa die monströsen Gestalten hochmittelalterlicher Sculptur und Malerei mit den Erzeugnissen antiker Kunst. Alte Ueberlieferungen waren mit neuen, zum Theil fremden Einflüssen zu einem unerfreulichen Gemisch vereinigt. Dessenungeachtet diente diese rohe Volkssprache dem erwachenden Nationalgefühl, dem Bewußtsein des Gegensatzes der alten und einer neuen Zeit, dem Ringen nach einem neuen Leben mit einer neuen und selbständigen Ausdrucksweise für durchaus neue Anschauungen, Gefühle und Hoffnungen, als Anhaltspunkt, den nicht gelehrtes Studium, sondern die Wirklichkeit, in der Jeder von Natur lebte, unmittelbar bot.

Vor allem bemächtigte sich ihrer die Poesie, und ihr zunächst verdankt sie sowohl ihre Anerkennung, wie ihre Ausbildung. Bald aber ward man gewahr, daß man sich ohne Gefahr vom Alterthum nicht zu weit entfernen dürfe, wenn die italienische Sprache noch ein Anrecht auf Classicität behaupten wolle; ja gegen Ende des 15. Jahrhunderts war bereits wieder die Achtung vor den Ueberlieferungen aus dem Alterthum so hoch gestiegen, daß das Lateinische von Neuem vielfältig zur Schriftsprache erhoben wurde; doch — wie der Erfolg gezeigt — um zugleich die italienische Sprache zu der Vollendung zu bringen, zu welcher sie durch ihre Herkunft aus dem classischen Alterthum die Anlage hat und den Beruf.

Die ersten Spuren auflebender Poesie in Italien finden wir im 13. Jahrhundert an einigen Fürstenhöfen des Landes, an denen provençalische Troubadours eine willkommene Aufnahme gefunden. Ihre Sprache fand vornehmlich im nördlichen Italien große Verbreitung, und Dichter, wie der tapfere Ritter Sordello von Mantua u. A., gewannen mit ihrer Hülfe einen weitverbreiteten glänzenden Namen. Doch schon hatte man im Süden einen andern Weg betreten, der zu Zielen führte, die dem Volksgefühl besser entsprachen. Schon 1197 hatte der deutsche Kaiser Friedrich II. in Palermo Dichter um sich versammelt, die in sicilischer Sprache dichteten, und sich mit eigenen poetischen Leistungen in derselben Richtung unter sie gestellt. Es war wie ein erster Wächterruf am Morgen; er ward weithin durch ganz Italien gehört. Die beiden Guido von Bologna — Guido Guicinelli und Guido Ghislieri — waren die ersten, die dem Rufe folgten und großen Ruhm mit ihren Liedern gewannen, größern indeß und mit noch größerm Rechte erlangten gegen Ende des 13. Jahrhunderts Guittone von Arezzo und Guido Cavalcanti. Das ausschließliche Thema aller dieser

Dichtungen war die Liebe, die unbegrenzte, sich hingebende Liebe — sei es zur himmlischen, sei es zu irgend einer irdischen Madonna, was indeß nicht hinderte, daß sich die streng christliche Vorstellung vom Gegensatz einer irdischen und einer himmlischen Welt mehr und mehr ausbildete und befestigte.

In diese Frühzeit der selbständigen Entwickelung italienischen Lebens fällt die Erscheinung Dante's, des größten Dichters, den Italien und das Mittelalter der Welt geschenkt, dessen Genius schon die Zeitgenossen entflammte und auch in der nachfolgenden Zeit auf allen Gebieten geistigen Schaffens gleich einem Herrscher oder Propheten die Wege vorzeichnete, so daß Italien nichts Großes in Poesie und bildender Kunst, wie selbst in Theologie und Philosophie hervorgebracht, was nicht in näherer oder entfernter Beziehung zu Dante stände; daß — wie wir später sehen werden — die größten und herrlichsten Schöpfungen Raphael's aus seinem Geiste geboren sind. Bei dieser fast unbegrenzten Wirksamkeit eines Mannes, der selbst seine erbittertsten politischen Feinde zur Bewunderung hinriß, und für die Italien noch in unsern Tagen glänzende Zeugnisse gegeben mit Säcularfesten und Ehrendenkmalen, selber in der Stadt, die ihn einst verbannt und seiner Güter beraubt hat: ist es gewiß hier am Ort, seine Bedeutung und deren Begründung etwas näher ins Auge zu fassen.

Dante Alighieri war am 27. Mai 1265 zu Florenz geboren; zu gelehrter Bildung erzogen, hatte er in Florenz, Bologna und Padua Philologie und Philosophie, in Paris Theologie studirt; hatte dann in den politischen Kämpfen seiner Vaterstadt Partei ergriffen und war, da er auf Seite der Unterlegenen stand, ins Exil geschickt worden. Ohne Hab und Gut, von der Vaterstadt verbannt, lebte er von der Gastfreundschaft einiger Großen im nördlichen Italien und starb am

14. Sept. 1321 in Ravenna als Gast des Guido und Octavio da Polenta.

Dante's ganz unbemessene Wirksamkeit wurzelt in seiner universellen Bildung und Befähigung. Nicht sein Wissen und Können allein, nicht sein Charakter und seine Bürgertugend haben ihn auf seine hohe Stelle gehoben; sondern, daß er die mächtige Bewegung seiner Zeit, und nicht nur dieser, sondern der ganzen Neuzeit seit Einführung des Christenthums in seine Seele aufgenommen, daß er allen gährenden, nach Klarheit ringenden Elementen in Politik, Moral und Religion den zugleich erhabensten und verständlichsten Ausdruck gab; daß er mit einem ungeheuren Wissen die reichste Phantasie und alle dichterischen Kräfte in einem ungeahnt großen Maße vereinigte; und zu alledem, daß er sich für seine Dichtungen nicht der gelehrten lateinischen Sprache bediente, sondern der lebendigen Sprache des Volks, der er zugleich eine sichere Grundlage zu vollendeter Durchbildung gab, wie er mit ihr in das Herz der Nation eindrang. Dabei aber dürfen wir nicht übersehen, daß ungeachtet des christlichen und kirchlichen Geistes, der, der Aufgabe der Neuzeit gemäß, den Dichter und seine Dichtungen beherrscht, die Erinnerung an das Alterthum, die Bewunderung seiner Großthaten in Wort und Werk, und das Bestreben nach einer Versöhnung mit ihm, wie sie sich, bald stärker, bald schwächer hervortretend, durch die ganze Cultur- und Kunstgeschichte Italiens im Mittelalter ziehen, auch in Dante einen entschiedenen und wohlausgerüsteten Vertreter gefunden.

Womit er aber nun ganz besonders und so einflußreich und nachhaltend auf die dichtenden und bildenden Künste gewirkt — das ist die Art der Auffassung seiner poetischen Aufgaben. Zwar hatte auch er, gleich seinen dichtenden Vorgängern, die erste Anregung zu poetischer Begeisterung der Liebe zu danken; allein

es war eine im höchsten Grade ideale, seiner Seele zu einer Seele, in welcher sich sehr bald der das christliche Bewußtsein beherrschende Gegensatz der himmlischen und der irdischen Welt spiegelte. In seinem neunten Jahre hatte er auf einem Frühlingsfest im Hause des Folco Portinari zu Florenz dessen achtjährige Tochter gesehen, und aus dieser Begegnung mit einem — wie ihm schien — rein himmlischen Wesen nicht allein die erste Dichterlust geschöpft, sondern auch eine Liebe, gleich geistiger und himmlischer Art, die all sein Sinnen und Trachten beschäftigte, der er wandellos treu blieb, auch nachdem sie die Gattin des Simone de' Bardi geworden war; so daß sie nach ihrem frühen Tode (in ihrem 25. Lebensjahre) für ihn die Heilige wurde und blieb, die ihn in das Himmelreich und dessen Geheimnisse einführte. Sie verklärte sich ihm zur himmlischen Weisheit, zur vollkommenen Erkenntniß der göttlichen Offenbarung. Für die von der Offenbarung unabhängige, nichts desto weniger aber unentbehrliche Weisheit des Alterthums dagegen wählte er sich zum Vertreter den Dichter der Aeneis, Virgil, (da ihm dessen Vorbild, Homer, noch unzugänglich war).

Schon hierin spricht sich der Grundcharakter der „Divina Commedia" Dante's und das Hauptmerkmal seiner Einwirkung auf Dichter und Künstler aus: es ist die symbolische Auffassung des darzustellenden Gegenstandes, im Gegensatz zu einer realistischen Abspiegelung der Wirklichkeit. „Wenn das Werk allegorisch genommen wird, — äußert sich Dante selbst in seiner Dedication an Can grande della Scala, einen seiner größten Gönner und Beschützer, — so ist sein Gegenstand der Mensch, wie er durch Verdienst und Schuld mittelst des freien Willens der göttlichen Gerechtigkeit zur Belohnung und Strafe anheim fällt." So ist die Absicht des Dichters nicht, wirklich Erlebtes zu schildern; aber er bedient sich historischer Personen und Er-

eignisse, um seinen Anschauungen von Alterthum und Christenthum, von Recht und Unrecht, von Liebe und Haß, von irdischen und himmlischen Bestrebungen, vom tiefsten Elend und von höchster Glückseligkeit einen bestimmten, sinnenfälligen Ausdruck in poetischer Form zu geben; eine große Gedankenwelt schließt er uns auf, in welcher Gedanken und Begriffe als menschliche, himmlische oder thierische Wesen uns entgegentreten: die sinnliche Begierde als buntgefleckter Panther, der Ehrgeiz als Löwe, der Geiz als Wolf; die natürliche Vernunft als Virgil, unter dessen Leitung er Laster und Tugenden in ihrer wahren Gestalt erblicken soll; Weisheit, Liebe und Gnade als drei himmlische Frauen u. s. w. — Obwohl nun aber der Dichter in einer nur gedachten Welt, ohne irgend einen festen Grund der Wirklichkeit, sich bewegt — denn wer wird die persönlich von ihm unternommene Reise in die Hölle und durch das Fegefeuer ins Himmelreich, trotz aller topographischen und chronologischen Genauigkeit derselben, für ein wirkliches Erlebniß nehmen? — so sucht er doch Alles, was seine Phantasie als gesehen, gehört und erlebt schildert, mit so großer Natürlichkeit und Ausführlichkeit darzustellen, daß die symbolische Bedeutung gar nicht als sein Hauptaugenmerk erscheint, ja daß sie oft ganz darunter verschwindet. Diese Vermischung des Symbolischen und Realen, diese — wenn man so will — gegen die Leser oder Hörer zur Erhöhung der Wirkung auf Phantasie und Gemüth ausgeübte Betrügerei ist es, die nicht nur von anderen Dichtern mit Vorliebe nachgeahmt, sondern auch von der bildenden Kunst, wie wir später sehen werden, in ihre Darstellungsweise zu ausgedehntestem Gebrauch aufgenommen worden ist.

Ist bei Dante das christliche Element bei weitem überwiegend, so tritt bei seinem jüngern, mit dem Lorbeer des Dichters gekrönten Zeitgenossen, Petrarca, die Werthschätzung des

Alterthums stärker hervor. Wohl verbinden wir mit seinem Namen vornehmlich die Erinnerung an eine sehnsuchtsvolle, verklärte Liebe; aber wie er außerdem durch seine wissenschaftliche und politische Thätigkeit großen Ruhm erworben, so hat er für unsere gegenwärtige Betrachtung noch die besondere Bedeutung, daß er in Betreff der Ausführung bestimmter poetischer Themata sich an die symbolische und allegorische Auffassung Dante's gehalten und damit auf die Gestaltung der italienischen Kunst einen sehr wirksamen, ja einen sogar im Einzelnen nachweisbaren Einfluß auf Raphael gewonnen.

Francesco Petrarca, geb. am 20. Juli 1304 zu Arezzo, machte seine ersten Studien zu Avignon, Carpentras und Montpellier, und spätere zu Bologna. Seine Liebe zu Madonna Laura hat am 6. April 1327, wo er sie als neuvermählte Gattin des Hugo von Sade zuerst sah, ihren Anfang genommen, hat ihren Todestag, den 6. April 1348, überdauert, und seine Seele bis zum letzten Lebenshauch am 18. Juli 1374 nicht verlassen, an welchem Tage er zu Arquà bei Padua gestorben. Schon in seinem 14. Jahre hatte er die Rechte zu Montpellier studiert; aber ein unüberwindlicher Trieb zu allgemeiner und classischer Ausbildung hatte ihn zu den Werken der alten griechischen und römischen Dichter, Philosophen und Historiker getrieben, von denen er sich eine sehr werthvolle Handschriften-Sammlung angelegt, und die er, ungeachtet der damals sehr geringen Hülfsmittel, mit standhafter Ueberwindung aller Schwierigkeiten aufs Gründlichste studierte (und die nachmals den Grund gelegt zu der S. Marcus-Bibliothek in Venedig). Ueberall in seinen Werken begegnen wir den Früchten dieser Studien; für unsere Zwecke haben die von ihm „Triumphe" genannten Dichtungen vorwiegende Bedeutung.

Petrarca hat dafür die Einkleidung in Visionen gewählt,

in denen ihm bekannte Persönlichkeiten aus alter und neuer Zeit erscheinen, zur Verherrlichung einer Idee in einen festlichen Zug vereinigt. Offenbar wollte Petrarca in der Weise der „Göttlichen Komödie" ein Werk schaffen, in welchem sich das ganze Menschenleben abspiegeln sollte, wenigstens in seinen bedeutendsten Zuständen, die theils aus der sinnlichen Begierde, theils aus der freien Thätigkeit des vernünftigen Willens entspringen. Wenn jene den Menschen in der Jugend beherrscht, so leitet ihn in spätern Jahren, nach erloschener Glut der Sinnlichkeit, der vernünftige Wille. Auf das Alter folgt der Tod; aber der Ruhm überlebt den Tod, bis auch er untergeht in der Zeit. Vergänglich ist auch die Zeit: ewig und unwandelbar nur Gott. Und so ist das endliche Ziel alles Lebens und Strebens die Gottheit! — Nach diesem Gedankengang läßt Petrarca den Amor, als Repräsentanten der sinnlichen Liebe, die Triumphe eröffnen; ihm folgt sogleich der Siegeszug des vernünftigen Willens oder der Keuschheit, deren Vertreterin seine angebetete Madonna Laura ist. Sinnliche Liebe und Herrschaft über sie hören beide im Tode auf: sein ist der nächste Triumph! Folgerichtig schließen sich sodann die Triumphe des Ruhmes, der Zeit und der Gottheit an, die der Dichter in das überirdische Reich verlegt. — Während er damit ein allgemeines Lebensbild aufzustellen beabsichtigt, läßt er uns in die wechselnden Zustände seines eigenen Lebens blicken und legt — wie Dante um Beatricen — den Kranz der Verklärung um das Haupt der im Himmel wie auf Erden ewig Geliebten. Von der Bedeutung dieser „Triumphe" für Raphael wird später eingehender die Rede sein.

Mehr um seiner wissenschaftlichen Studien und seiner brennenden Liebe für das Alterthum, namentlich das griechische, willen, als wegen seiner poetischen Leistungen, die zur bildenden

Kunst in geringer, zu Raphael — wenn ich recht sehe — in gar keiner unmittelbaren Beziehung stehen, ist an dritter Stelle Boccaccio zu nennen, der in Petrarca seinen Lehrer und genauesten Freund ehrte und für Dante einer der ersten Erklärer war.

Giovanni Boccaccio war der außereheliche Sohn eines florentinischen Kaufmannes und einer Französin, und ist 1313 geboren. Noch in seinen Knabenjahren ward er mit der eben erschienenen „Göttlichen Komödie" bekannt und durch sie bestimmt, wissenschaftliche und dichterische Ausbildung zu seinem Lebensberuf zu wählen, wie vielerlei Hindernisse auch dieser Neigung in den Weg gelegt wurden. Wie bei seinen beiden großen Vorbildern war auch bei ihm die Liebe die Flamme, an welcher er das Feuer seiner Poesie entzündet. Aber freilich — er war im Triumphzug Amors geblieben, und das Werk, an das sein Name vor andern geknüpft ist, das „Decameron", feiert fast ausschließlich die Kriegs- und Siegesthaten, die diebischen, heimlichen und verfänglichen Wege der sinnlichen Liebe, feine und plumpe erotische Abenteuer bis zur ganz gemeinen Befriedigung der Geschlechtslust, und bringt allerdings auch einmal einen vergeblichen Versuch, oder die Verspottung und Beschämung eines unziemlichen oder unwillkommenen Anlaufs; wie es denn auch einzelne reizende und rührende Erzählungen ohne den anrüchigen Beigeschmack hat. Boccaccio hat lange am sittenlosen Hofe der Königin Johanna von Neapel gelebt; die natürliche Tochter des Königs Roger, Maria (von ihm als Fiammetta verewigt), war seine durchaus nicht spröde Geliebte; und der leichtfertige, am Hofe herrschende Ton muß als die Quelle der Erzählungen des Decameron betrachtet werden, die — von ihrem Hauptinhalt abgesehen — das Musterbild italienischer Prosa geblieben sind. Boccaccio starb zu Certaldo bei Florenz am 20. Dec. 1375 in einem kleinen, von seinem Vater ererbten Hause. Sein für uns

an dieser Stelle bedeutsamstes Verdienst ist, daß er seine Landsleute zuerst mit dem griechischen Original der Ilias und Odyssee bekannt gemacht hat und damit dem stets wachsenden Verlangen nach genauer Kenntniß des glanzvollen, obwohl heidnischen Alterthums entgegen gekommen ist, das alsdann, nach der Vertreibung der Griechen aus Constantinopel 1453, von denen Viele sich nach Italien wandten, neue und ausgiebige Befriedigung fand.

Je mehr man mit dem Alterthum bekannt wurde, in desto engern Verband suchte man mit ihm zu kommen. Im Laufe des 15. Jahrhunderts entstanden Tragödien nach dem Muster des Seneca; Komödien, zu denen Terentius und Plautus die Anleitung gegeben; in den Häusern vornehmer Prälaten oder Familien wurden sie aufgeführt. In gleicher Weise wurde die Lyrik gepflegt, als deren bedeutendster Vertreter Jacopo Sannazaro in Neapel großen Einfluß und Ruhm gewonnen.

Inzwischen sollten doch mit dieser Rückkehr zum Alterthum nicht alle Rechte der Neuzeit auf eine eigne und selbständige Kunstentwickelung Preis gegeben sein. Neben der Bewunderung der Herrlichkeit der Sprache, der Tiefe und Klarheit der Gedanken, der Feinheit, Bestimmtheit und vollendeten Schönheit der Form in den Werken des Alterthums, die man möglichst treu nachzuahmen sich bemühte, regte sich im Bewußtsein eigner und eigenthümlicher schöpferischer Kräfte der romantische Geist mit seinen ritterlichen Thaten, seinem Frauendienst, seinem ganzen sagen- und märchenhaften Helldunkel und seinem sehnsuchtvollen Aufschwung aus irdischer Nacht zu himmlischer Verklärung. Dem Genius der italienischen Poesie — wie der bildenden Kunst — war es vorbehalten, in möglichst vollkommner Uebereinstimmung mit den Gesetzen des Alterthums frei sich zu bewegen in einem neuaufgeschlossenen Reiche der Phantasie. Matteo Boyardo, um

1460 am Hofe von Ferrara, faßte in einem großen Epos, „Orlando inamorato", dessen Hauptthema ein Kampf zwischen Christen und Mauren bildet, die romantischen Elemente zusammen, wie sie mehr oder minder geklärt die Zeit beherrschten. Vollendete Gestalt aber bekamen sie durch Lodovico Ariosto's „Orlando furioso". Ariosto war am 8. Sept. 1474 in Reggio geboren, studierte in Ferrara die Rechte, und widmete sich dann der Poesie und den schönen Wissenschaften. Er lebte am Hofe von Ferrara, anfangs unter dem Schutze des Cardinals Hippolyt von Este, dann des Herzogs Hercules I. Sein berühmtes Gedicht, „Der rasende Roland", schildert die siegreichen Kämpfe der Christen unter Carl d. Gr. wider die Saracenen, die beglückende und verderbliche Macht der Liebe, große Heldenthaten, Bekehrungen, Zaubereien und Wunder — alles in hinreißend schöner Sprache und anmuthvoller, oft freilich sehr ungebundener Weise der Darstellung. Die Erscheinung dieses Gedichts, das in ganz Italien mit lautem Jubel begrüßt wurde, fällt in die thätigste und glänzendste Zeit Raphael's, der sich in seinen romantisch-antiken Bestrebungen vielfältig damit in Uebereinstimmung finden mußte. Nur ist nicht zu übersehen, welch' ein bedeutender Unterschied zwischen den christlichen Elementen dieses Gedichts und denen der „Göttlichen Komödie" ist; und daß, wenn Dante den Thatsachen der Religion und Geschichte durch seine dichterischen Visionen die inwohnende ewige Wahrheit zuerkennt, Ariosto vielmehr durch seine Verbindung historischer Personen und Ereignisse großer Waffenthaten für das Reich Christi mit allerhand Zauberern, Zaubereien, Feereien und phantastischen Wundern, eben dieses Reich zu einer Märchenwelt macht, die an den Glauben keine stärkern Ansprüche erhebt, als die Götterlehre des Alterthums. Und damit stimmte die vorherrschende, antikisierende Richtung der Zeit und die Entfremdung von den Lehren der Kirche, ja des Christen-

thums ſelbſt überein, wie ich ſie im vorhergehenden Abſchnitt zu ſchildern verſucht habe, und welcher entgegengeſetzte Beſtrebungen im ſtreng religiöſen Sinne, wie die des Marcantonio Flaminio aus Serravalle (geb. 1498), der die Pſalmen frei überſetzte und erklärte, u. m. A. nicht mit ausreichender Wirkſamkeit begegnen konnten.

III.

Ein Blick auf die italienische Kunstgeschichte vor und zu der Zeit Raphael's.

Die Geschichte der Menschheit ist die Entfaltung des ihr inwohnenden Geistes. Diese erfolgt mit derselben Nothwendigkeit, wie im Leben der Pflanze der Weg vom Saamenkorn bis zur Blüthe und Frucht, oft weniger deutlich und mit gewaltsamen Unterbrechungen — denen ja auch die Pflanze unterworfen ist — nichts desto weniger aber nach unabweisbaren Gesetzen. Am deutlichsten und ungestörtesten entfaltet sich im Leben der Völker die Geschichte der Kunst, in welcher eine jede hervorragende Erscheinung ihre Bedeutung hat an der Stelle, wo sie zu Tage tritt und aus dieser erkannt werden muß. Es wird schwerlich Jemand meinen, Raphael wäre derselbe gewesen, der er ist, auch wenn er etwa zu Giotto's Zeiten gelebt hätte; oder Rubens wäre kein Anderer gewesen, als den wir ihn kennen, hätte das Schicksal ihn zu einem Zeitgenossen und Landsmann von M. Angelo gemacht.

Sowie uns deßhalb zum Verständniß Raphael's ein Blick in die Literatur- und Culturgeschichte von wesentlichem Werth erschienen, muß uns in gleichem, wo nicht in vollerem Maße ein Blick in die Geschichte der Kunst seiner Zeit und vor ihr, und zwar, da alle bildenden Künste unter sich in Wechsel-

beziehung stehen, und überdieß Raphael sie alle ausgeübt, der Baukunst, Bildnerei und Malerei, von entschiedener Bedeutung sein.

Baukunst.

Italien und vornehmlich Rom muß als die Wiege der christlichen Baukunst betrachtet werden, und zwar nicht nur für das Abendland, da sich sein Einfluß von Anfang an auch auf den Orient erstreckte. In Rom wurden die beiden Grundformen für die Anlage christlicher Kirchengebäude gefunden, die für die ganze nachfolgende Zeit maßgebend geblieben sind: der Langhausbau und der Rundbau, welcher letztere, mit Vorliebe im Orient aufgenommen, zur Grundlage des Gebäudes auf dem gleichschenkeligen, sog. griechischen Kreuz führte. Beide Anlagen gehen aus Gebäuden des Alterthums hervor; der Langhausbau — mit seinen Hauptmotiven (dem Schiff mit drei oder fünf durch Säulenstellungen bewirkten Abtheilungen, auch wohl mit einer einzigen, sodann — an dem einen Ende — einem erhöhten Raum, der Tribune, mit einem unterirdischen, der Krypta, darunter, in Verbindung — wenn auch nicht in unerläßlicher — mit einem Zwischenraum zwischen Schiff und Tribune: dem Querschiff; an dem entgegengesetzten Ende mit einer Vorhalle, an die sich ein Vorhof, selbst mit einer Eingangshalle dazu anschließen konnte — aus den antiken Gerichtshöfen, Basiliken, deren Namen sogar mit der allgemeinen Form auf das kirchliche Gebäude überging; sodann der Rundbau mit Kuppelüberwölbung aus antiken Tempeln, wie das Pantheon. Die symbolische Bedeutung, die für den neuen Glauben das Kreuz erhielt, wirkte derart bestimmend auf die Kirchenanlage, daß man wo möglich seine

Gestalt im Grundriß ausdrückte, mit verlängertem Stamm im Abendland (das lateinische Kreuz); mit gleichlangen Schenkeln im Morgenland (griechisches Kreuz), wie es auch vom Gründer Constantinopels als Feldzeichen angeordnet worden.

Zur Erfindung neuer Bauformen hatte die Kunst bei der allgemeinen geistigen und leiblichen Erschlaffung keine Kräfte, und fand sich um so weniger dazu angereizt, als ihr die (anfangs) noch wohlerhaltenen Baudenkmale der untergehenden Welt reiches und schönes Baumaterial zu müheloser Benutzung in die Hände legten. Mit den Quadersteinen der Göttertempel wurden die Mauern der christlichen Kirchen aufgeführt; ihre Säulen, Gebälke und Gesimse wurden dabei zur Ausschmückung verwendet. Die christliche Kunst war in das Erbe der heidnischen eingetreten und hatte sie gewissermaßen am Leben oder wenigstens dem Leben erhalten. Und als nach und nach der Tempel immer weniger, der Kirchen immer mehr wurden, suchte man die überlieferten Bauformen nachzuahmen, so gut es ging. Wohl war der Erfolg gering und die Versuche der ungeschulten und ungeübten Künstler fielen immer ungünstiger aus: die Kunst hatte kein Gefühl mehr für Schönheit und Richtigkeit der Verhältnisse, kein Verständniß für die Formenbildung und bald mußte auch die Fähigkeit einer nur leidlich guten Ausführung schwinden. Aber immer war doch die Ueberlieferung des Alterthums, wenn auch verdeckt, mißverstanden oder entstellt, noch festgehalten.

Beim allmählichen Anbruch eines neuen Tages der Bildung, bei gleichzeitiger Erstarkung des Volksgeistes im Laufe des 11. und 12. Jahrhunderts regten sich neue schöpferische Kunstkräfte, und zwar zuerst in der Architektur. In Verbindung der abend- und der morgenländischen Kirchenanlage, indem der Kuppelbau der letztern in den Langhausbau der erstern aufgenommen wurde, bildete sich ein neuer Styl, der sichtbar eine Erneuerung der

Formen des Alterthums anstrebte, doch aber mit Modificationen, wie die Geschmacksrichtung einer durchaus neuen Zeit sie an die Hand gab. Ein Hauptmerkmal derselben ist, gegenüber der Einfachheit und Klarheit der antiken Kunst, eine Lust an der Mannichfaltigkeit und eine bis zur Unregelmäßigkeit gesteigerte Freiheit. Zu den ersten Denkmalen dieser Zeit gehören der Dom, der Campanile und das Baptisterium zu Pisa. Ungleicher Breite sind die 3 Schiffe des Doms, schief sitzt die Kuppel auf den Mauern; die Fenster entsprechen nicht den Jochen des Langhauses und haben bald schmale, bald weite Zwischenmauern; keine Parallele ist für die abwechselnd schwarz und weißen Streifen der Mauerbekleidung eingehalten. Der Glockenthurm und das Baptisterium stehen schief; auch am letztern ist die symmetrische Anordnung vielfach vermieden. Die ornamentistischen und constructiven Formen und Glieder sind mit Geschick und Geschmack der Antike nachgebildet; allein die Säulen und ihre Arkaden sind zur Bewirkung eines reichern Eindrucks und größerer Mannichfaltigkeit zu Zwergsäulen zusammengeschrumpft für Galerien, die die Außenseite beleben. So stand der neue Baustyl wohl unter dem Einfluß, aber nicht unter der Herrschaft der antiken Kunst; und wie aus der römischen Sprache sich in den Wandlungen der Zeit die romanischen Sprachen gebildet, so ging aus der römischen Baukunst nach mancherlei Aenderungen die romanische hervor, mit ihren durch die verschiedenen Länder und Völker bedingten Modificationen. In Italien bildete sich in Nachahmung und theilweiser Benutzung antiker Bautheile mehr und mehr, namentlich für das Ornament, ein Schönheitssinn aus, der für alle Zeiten mustergültige Leistungen hervorgebracht.

Im dreizehnten Jahrhundert wurde der aus dem Alterthum stammende, vom romanischen Styl für Arkaden, Einfassungen und Gewölbe beibehaltene Halbkreisbogen vielfach durch den,

von Süden durch die Normannen, von Norden durch die Deutschen eingeführten Spitzbogen verdrängt. In seinem Gefolge traten neue Gliederungen, neue Ornamente und Umwandlungen der bisherigen Formen ein. Es entstand der Styl der italienischen Gothik, als deren Hauptdenkmale die Dome zu Siena, Orvieto und Florenz zu bezeichnen sind. Der Spitzbogen an Fenstern und Thüren, in den Arcaden und Gewölben der Schiffe, ist — wenn nicht ganz allgemein, doch — vorherrschend. Fenster, Nischen und Portale haben reichgegliederte und reichverzierte Einfassungen, und über sich spitzwinkelige Giebel. Das Maßwerk an Fenstern, Nischen, Blenden und Giebeln ist nach gothischen Mustern geformt; und im Gefühl der Folgerichtigkeit wird die Façade dreischiffiger Kirchen nach oben mit drei spitzwinkeligen Giebeln abgeschlossen. Die Verzierungslust des romanischen Styls ist nicht nur beibehalten, sondern noch gesteigert: sie scheut dabei weder Buntheit der Farben, noch Mannichfaltigkeit der Formen, hat Freude an schlanken, zu Rundstäben verdünnten, gewundenen und mit Ornamenten bedeckten Säulen, und bekleidet, gleich der romanischen Baukunst, nur reicher noch die Außenseiten, anstatt sie massiv aufzumauern. Das am meisten unterscheidende Zeichen dieses neuen Styls liegt in den schlankeren Verhältnissen der Bautheile und in der entschiedener aufstrebenden Richtung der Linien und Massen. Zugleich aber sehen wir einige Ueberlieferungen aus alter Zeit mit Zähigkeit festgehalten: der Horizontalen eine nachdrückliche Mitwirkung eingeräumt; den Rundbogen nicht gänzlich ausgeschlossen, und die Bedachung im stumpfen Winkel construiert. Fremdes Ornament ist nicht aufgenommen; alle Verzierungen und Gliederungen sind — wo immer möglich — im Geiste der Antike geformt. Schon hieraus sieht man, daß weder organische noch harmonische Durchbildung eine Bedingung der italienischen Gothik ist: Sie folgt einem natio-

nalen, von der Antike nie ganz geschiedenen Schönheitsgefühl, und wo sie durch die Macht des Spitzbogens und seiner Ueberdeckungen gezwungen ist, der Façade einen spitzwinkeligen Dreigiebel-Abschluß zu geben, thut sie es nur zum Schein, indem sie ihn vor dem flachen Dach frei in die Luft als Decoration hinaufbaut.

Der Widerspruch, der in der Verbindung der Elemente gothischer und antiker Baukunst liegt, mußte bei fortschreitender Entwickelung des Kunstsinnes in Italien unerträglich werden und eine Entscheidung herbeiführen, die nicht lange zweifelhaft bleiben konnte. Das nationale Schönheitsgefühl, das die Erinnerung an die Formen der antiken Baukunst durch alle Wandlungen der Zeiten als unveräußerliches Erbtheil festgehalten, bedurfte keines äußern Zwanges, um sich von der von fremdher eingeführten Kunst loszusagen und den Baustyl wieder auf die Quelle zurückzuführen, von der er ausgegangen: auf die Kunst des Alterthums, deren Grundcharakter — bei aller Pracht und Größe — Einheit, Einfachheit und constructive Wahrheit ist.

Es kann an dieser Stelle meine Absicht nicht sein, die Baugeschichte in die Tiefe und Breite zu verfolgen; ich beschränke mich auf kurzgefaßte Mittheilungen über einige der hervorragendsten Meister der Renaissance, in deren Werken der Charakter dieser gründlichen Umwandlung des Baustyls auf das bestimmteste sich kund gibt.

Der erste derselben ist Leon Battista Alberti aus Florenz, geb. zwischen 1393 und 1398, zugleich als Architekt und Maler, wie als Dichter und wissenschaftlicher Schriftsteller berühmt; gest. 1472 zu Florenz, wo er in der Gruft seiner Vorfahren ruht, und in neuer Zeit ein Ehrendenkmal aus der Werkstatt Bartolini's erhalten hat. Sein Hauptwerk ist die Kirche S. Francesco in Rimini, die bereits im 14. Jahrhundert be-

gonnen, und deren Vollendung ihm von Sigismund Malatesta von Rimini 1447 übertragen worden. Was im Styl der italienischen Gothik bereits ausgeführt war, wie die Fenster, ließ er stehen, fügte aber keinen Stein in dieser Kunstform mehr hinzu. Nach dem Vorbilde eines antiken Peripteros-Tempels führte er an den Langseiten offne Arcaden auf im Rundbogenstyl, mit antiker Gliederung, und gab ihnen nicht Säulen zu Stützen, sondern Pfeiler, da die antike Kunst Säulen nur mit horizontalem Gebälk belastet. Dennoch sieht man an der (unvollendet gebliebenen) Façade 4 schöne korinthische Säulen und 3 Arcaden für 3 Eingänge. Für alle architektonischen Gliederungen, Formen und Verzierungen, wie namentlich für die Säulen, hielt er sich streng an seine nach der Antike gemachten Studien und fügte zur Verstärkung des Eindrucks eine Reihe von Sarkophagen in antiker Gestalt hinzu, die er unter den Arcaden der Außenseite des Langhauses aufstellte. — Ich übergehe die von ihm in Florenz und Mantua aufgeführten Gebäude und füge nur hinzu, daß er seine architektonischen Grundsätze in einem (lateinisch geschriebenen) Werke „de re aedificatoria" niedergelegt hat.

Nächst Leon Battista Alberti hat sich Filippo Brunelleschi aus Florenz, geb. 1375, gest. 1444, großen Ruhm bei der Wiedergeburt der antiken Baukunst erworben. Wohl schließt sich sein erstes und kühnstes Werk, mit welchem er den Unglauben und die Unkenntniß seiner Kunstgenossen überwunden, die mächtige Kuppel von S. Maria del Fiore zu Florenz, mit ihrer achtseitigen Basis noch dem System der italienischen Gothik an, aber im Ornament tritt schon mit größter Entschiedenheit der Styl der Renaissance auf. — Der Palast Pitti, von Brunelleschi 1440 erbaut, hat in seiner Grundanlage, mit seinen festungsmäßigen, gewaltigen Rustico-Mauern, allerdings noch sehr das Gepräge des Mittelalters; doch schon in den Formen und Ver-

hältnissen der Portale und namentlich der großen, im Halbkreisbogen abgeschlossenen Fenster tritt der Unterschied gegen die ältern Paläste deutlich hervor. Mehr aber noch muß die Kirche San Spirito in Florenz als diejenige seiner Schöpfungen betrachtet werden, darin seine eigenste Kunstrichtung zu erkennen ist. Auf der Grundlage des lateinischen Kreuzes, das sich in der Anordnung der Säulen auf das vollkommenste wiederholt, indem die Anlage der Seitenschiffe um den ganzen innern Raum der Kirche fortgeführt ist, mit rechtwinkeligem Abschluß sowohl der Ostseite, als des Querschiffs, ist diese Kirche in eindrucksvoller Einfachheit und Klarheit aufgeführt. Weniger streng allerdings als Alberti, der die Verbindung von Säulen und Bogen als Träger schwerer Massen verwarf, ließ er die Arcaden, denen er die Mittelschiffswand aufgebürdet, auf Säulen ruhen, schob aber zwischen Säulencapitäl und Bogen ein Glied ein, das als das Stück eines vollständigen korinthischen Gebälkes wenigstens zum Schein die horizontale Architravconstruction vorstellte. Das Capitäl ist dem römisch-korinthischen nachgebildet, die Säulenbasen, wie alle architektonischen Glieder, halten sich ebenfalls genau an antike Vorbilder; und eine horizontale, mit Cassettierungen verzierte Decke versieht die Stelle des Gewölbes. Ueber der Kreuzung erhebt sich eine nicht hohe, kreisrunde Kuppel; halbkreisrund sind die Fenster abgeschlossen, an der untern Umfassungsmauer ringsum in halbkreisrunde Nischen eingesetzt. Größte Ruhe in äußerster Gleichförmigkeit bildet den entschiedensten Gegensatz zu der Baukunst der italienischen Gothik; und die Romantik ist überwunden; die Renaissance ist ins Leben getreten! — Die zweite von Brunelleschi in Florenz vollendete Kirche, S. Lorenzo, ist fast eine Wiederholung der ebengedachten zu nennen, soweit sie sein Werk ist, da er den bereits bestehenden Bau nur umzugestalten und zu vollenden hatte.

Mit dem Zunamen des „Urbinaten" ist ein Architekt des 15. Jahrhunderts bezeichnet, der — wenig gekannt — als einer der thätigsten Förderer und Erneuerer antiker Bauformen angeführt werden muß: Baccio Pintelli. Wir wissen von seinen Lebensumständen wenig; von seiner Betheiligung aber bei dem Palastbau von Urbino war bereits die Rede. In Rom werden ihm verschiedene bedeutende Bauten zugeschrieben: die Kirche S. Agostino von 1470 (bis 1483); die Sixtinische Capelle, 1473; S. Maria del Popolo 1472? oder 1475; ferner Sti. Apostoli, S. Pietro in Vincoli, Ponte Sisto; S. Maria della Pace; S. Pietro in Montorio, u. m. a. Pintelli ist noch nicht ganz frei von romantischen Erinnerungen, wie er denn namentlich Rosetten mit Säulchen und spitzbogigem Maßwerk hie und da anwendet; selbst von den Scheinfaçaden der italienischen Gothik hat er sich nicht ganz frei gehalten; wohl aber hat er in seinen Pilastercapitälen und allen Profilierungen möglichst correct die antike Form nachgebildet; ganz besonders aber die Motive antiker Ornamentik in eigenster Weise mit Phantasie und Schönheitssinn neu belebt, wie dies an den Thüren von S. Maria del Popolo, S. Pietro in Montorio, ganz besonders aber am Palast von Urbino sichtbar ist. — Die Nachrichten über ihn reichen bis 1491.

Die bisher angeführten Versuche eines neuen Baustyls beschränkten sich, wie wir gesehen, auf möglichst genaue Nachahmung der antiken Bauformen, wobei Reminiscenzen an die verlassene Gothik immer noch hie und da vorkamen. Einen wirklich neuen, eigenthümlichen, in sich vollkommen harmonischen Styl auf Grund der Studien antiker Architektur geschaffen zu haben, ist das Verdienst von Donato Lazzari, genannt Bramante, aus einem Dorfe in der Nähe von Urbino, geb. 1444, gest. zu Rom 1514. Wie fast alle ältern Künstler, übte er Malerei und

Bildnerei zugleich mit der Baukunst aus, fand aber bald in der letztern seinen ausschließlichen Beruf. Glücklich in Erfindung, geschmackvoll in Anordnung und Ausschmückung, von feinem Gefühl für die Schönheit der Verhältnisse, machte er von den antiken Bauformen einen solchen Gebrauch, daß sie ganz absichtslos und wie innerlich nothwendig, durch gar keine andern zu ersetzen, an der Stelle, wo er sie angewendet, erscheinen. Alles Herbe und Schwerfällige, alles Eintönige und Trockne der Nachahmung ist verschwunden: Säulen, Pfeiler und Gebälk, Bogen, Friese und Gesimse, ja die todten Mauermassen selbst sind von der Schönheit belebt; über alle Werke Bramante's ist der Zauber der Anmuth ausgegossen.

Nachdem Bramante längere Zeit in den Städten der Romagna gearbeitet, ging er nach Mailand, wo er von 1476 bis 1499 gelebt und viele Werke ausgeführt hat. 1488 war er beim dortigen Dombau angestellt und zugleich beauftragt, den Dom in Pavia zu bauen, wovon die Zeichnung sich noch lange Zeit erhalten hat. Von den vielen Gebäuden in Mailand und der Umgegend, die ihm zugeschrieben werden, nenne ich die Kirche S. Maria presso S. Celso, den Seitenporticus von S. Ambrogio; die in Form eines achtseitigen Tempels erbaute Sacristei von S. Satiro, auch Kuppel und Chor von S. Maria delle Grazie, sowie die ehemalige Barnabitenkirche Canepanova in Pavia. Seine bedeutendste Thätigkeit entfaltete er in Rom, wo er ums Jahr 1500 mag angekommen sein. Für den Cardinal Pietro Caraffa baute er den Klosterhof in S. Maria della Pace; für Hadrian von Corneto den Palast im Borgo (jetzt dem Fürsten Torlonia gehörig); für Raffaello Riario den Palast der Cancelleria mit dem Hofe, dessen Schönheit als unvergleichlich gepriesen wird; im Klosterhof von S. Pietro in Montorio einen kleinen runden Tempel, ein vielgepriesenes reizendes Musterwerk

der Architektur. Von seinen im Auftrag von Papst Julius ausgeführten Arbeiten am Vatican und an der Peterskirche wird später besonders die Rede sein, wenn uns der Verlauf des Lebens von Raphael und die Beziehungen desselben zu Bramante dahin führen. Sind nun Schönheit, Anmuth und Harmonie die Vorzüge von Bramante's Werken, so dürfen wir auch wohl die eigenthümlichen Merkmale aufsuchen, die seinen Styl vor einem andern kennzeichnen.

Zwei architektonische Formen, gleich anziehend für den Architekten, und beide principiell sich ausschließend, Säule und Bogen, ließen die Vorgänger Bramante's nicht zu einem befriedigenden Abschluß ihrer Bestrebungen gelangen. Bramante behielt für den Bogen den Pfeiler, für die Säule das horizontale Gebälk; aber indem er beide verband, gewann er eine neue architektonische Anordnung, der sein Schönheitssinn das Gepräge vollkommenster Harmonie gab. Von Pfeiler zu Pfeiler schlägt er feingegliederte Archivolten; an den Vorderseiten aber der Pfeiler führt er Säulen auf, die durch ein nach antiken Mustern geformtes horizontales Gebälk verbunden sind, darauf die Mauermasse ruht. Nach diesem System hat das rundbogige Portal der Cancelleria zu beiden Seiten Säulenstellungen, die einen Altan tragen; die halbkreisrund abgeschlossenen Fenster wußte er durch eine rechtwinkelige Einfassung mit der Horizontalen in Uebereinstimmung zu bringen; ja er fand jene überraschende Vereinigung von drei Fenstern, von denen das mittlere halbkreisrund überbogt ist, während die beiden Seitenfenster rechtwinkelig abschließen. —

In dem kleinen Tempel von S. Pietro in Montorio versuchte er mit vielem Glück die Wiederbelebung der Anlage eines antiken Monopteros peripteros, gab ihm aber zwei Stockwerke, deren oberes er mit einer Kuppel überwölbte, und mit Pilastern

zwiſchen Niſchen und einer offenen Galerie umgab, die von doriſchen Säulen mit horizontalem Gebälk getragen wird.

Wie es im Großen und Ganzen ihm gelang, mehr im Geiſte der antiken Kunſt zu ſchaffen, als nur ihre Anlagen und Ausführungen zu wiederholen, ſo behandelte er auch die einzelnen Formen mit einer gewiſſen Selbſtändigkeit und erfand ſomit — allerdings mit Anſchluß an die Antike — die neuen Säulenordnungen der Renaiſſance. Seine doriſchen Säulen ſind ſchlank, haben attiſche Baſis, einen deutlich ausgedrückten Hals, einen niedrigen, nur wenig ausladenden Echinus, einen Abacus mit einer Deckplatte unter dem Architrav, der ſich dem ioniſchen nähert, und einem vielgegliederten, vortretenden Geſims über dem Fries mit den Metopen. In ähnlicher Weiſe, und ſtets von demſelben neuſchaffenden Schönheitsſinn geleitet, erfand er eine ioniſche, eine korinthiſche, eine zuſammengeſetzte Ordnung neuen Styls, wie wir ſie u. a. in der nach ſeinen Zeichnungen, auf Grundlage eines griechiſchen Kreuzes, erbauten ſchönen Kirche S. Maria della Conſolazione in Todi mit größter Vollkommenheit ausgeführt finden.

Bildnerei.

Weniger klar und ſicher, als bei der Baukunſt, war bei der Bildnerei der Zuſammenhang mit der Kunſt des Alterthums. Gelang es auch der neuen Religion, die Ueberlieferungen der alten für die heiligen und ſymboliſchen Geſtalten an Sarkophagen noch eine Zeit lang feſtzuhalten, ja bediente ſie ſich der Formen der alten Plaſtik mit derſelben Unbefangenheit, wie der alten Sprache: ſo ſchwand doch nach und nach das künſtleriſche Vermögen ſo ſehr, daß im 8. und 9. Jahrhundert der Meißel des

Bildhauers nur noch Mißgestalten, ohne Form, Verhältniß und Ausdruck zu Stande brachte, und daß selbst noch im 12. Jahrhundert die neuerbauten Kirchen und Dome in Pisa, Lucca, Pistoja, in Florenz, Modena, Parma 2c. von namhaften Meistern, wie Biduinus, Gruamons, Robertus u. A. mit Sculpturen versorgt wurden, wie sie der ungeschickteste Handwerker des Alterthums nicht hätte zu Markte bringen dürfen. — Da trat der überraschende Umstand ein, daß gleichzeitig mit der beginnenden Abweichung von den Formen der antiken Architektur im romanischen Baustyl, die Sculptur bedingungslos und unbegrenzt der Nachahmung der Antike sich hingab. Mit einer beispiellosen Energie sagte Nicola Pisano (1200 bis nach 1275) sich von den Gewohnheiten seiner Vorgänger, der puppenhaften Gestaltung der Figuren ohne Formen- und Schönheitssinn los, und warf sich mit ganzer Seele auf das Studium antiker Bildwerke, wie er sie an Urnen und Sarkophagen im Campo santo zu Pisa fand, und bildete — allerdings noch ohne Beachtung der Proportionen und der Bewegung des menschlichen Körpers (auch der Thiere) — ihre Gestalten und Züge nach, unbekümmert um den Unterschied zwischen einer Cleopatra und der heiligen Jungfrau; zwischen einem indischen Bacchus und einem Hohenpriester zu Jerusalem; oder zwischen einem Jupiter und der allegorischen Figur der Unschuld. Es war ihm allein, rücksichtslos und um jeden Preis für seine Kunst um die Wiedergewinnung der Schönheit zu thun, die er so reichlich über die Werke des Alterthums ausgegossen fand.

Der Rückschlag freilich konnte nicht ausbleiben: die Restauration der Antike war verfrüht! Unter dem Einfluß der romantischen Architektur und im Bewußtsein einer innern Verschiedenheit christlicher und heidnischer religiöser Anschauungen, das natürlich stärker bei den Gegenständen, als bei den Orten der

Verehrung und Anbetung hervortreten mußte, bildete sich schon durch Nicolas' Sohn, Giovanni, der mehr nach Stärke des Ausdrucks, als nach Schönheit der Form strebte; sodann noch mehr durch dessen Nachfolger, Andrea und Nino, ein eigenthümlicher Styl christlicher Bildnerei aus, der eine große Verbreitung über ganz Italien erhielt, so daß wir ausgezeichnete Werke desselben in Mailand und Pavia wie in Neapel, in Padua und Venedig wie in Orvieto und Arezzo antreffen, und als dessen vollendetstes das Tabernakel in Or San Michele zu Florenz von Andrea di Cione gepriesen werden muß.

Wir werden gut thun, bei diesen und einigen verwandten Werken etwas länger zu verweilen, nicht nur, weil sie in enger Verbindung mit der gesammten Kunstentwickelung Italiens stehen, sondern vornehmlich, weil mit ihnen eine Richtung eingeschlagen worden, in welcher Raphael seinen höchsten Zielen nachgestrebt hat.

Wenn die Sculptur des Alterthums ihre besten Kräfte an die vollendete Darstellung einer Gottheit, an die Ausführung einer Statue oder Statuengruppe gesetzt, so sehen wir die christliche Sculptur von Anfang an von durchaus andern Interessen geleitet. Es fiel keinem Bildhauer im Mittelalter ein, die Gestalt des allmächtigen Gottes, oder Christi, oder selbst der Madonna und anderer Heiligen in der Weise in Marmor oder Erz zur Aufgabe seiner Kunst machen zu wollen, wie ein griechischer Künstler Götter und Heroen gebildet: es lag ihnen viel näher, eine Fülle des Stoffs auszubreiten, Lebensgeschichten eines Individuums, Entwickelungsgeschichten der Kirche oder der Menschheit in einer Reihe von Sculpturen zu geben und allenfalls das Bildniß eines Verstorbenen auf den Deckel seines Sarkophags zu legen. Eingeflochtene allegorische Figuren betonten noch besonders nachdrücklich die Absicht, Gedanken zu wecken oder aus-

zusprechen. So brachte schon Nicola Pisano bei der Kanzel des Baptisteriums daselbst (1260) zwischen den Darstellungen von der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel, der Kreuzigung und dem Jüngsten Gericht, die Gestalten der Propheten und Evangelisten an, und unterhalb derselben die Allegorien von Caritas, Fortitudo, Humilitas, Fidelitas, Innocentia und Fides; bei der Kanzel von Siena wiederholte er mit Erweiterungen diese Anordnung; und seine nächsten Nachfolger blieben ihr treu. So ist an dem Grabmal des H. Dominicus zu Bologna von den Schülern des Nicola (1267) in einer Reihenfolge von Reliefs, zwischen denen Christus am Kreuz, Madonna und die vier Doctoren der Kirche in kleinen Figuren stehen, das Leben und die Wunderkraft des Heiligen geschildert. Die von Giovanni Pisano für den Dom in Pisa, für S. Andrea in Pistoja gefertigten Kanzeln, das Hauptaltarwerk im Dom zu Arezzo mit dem Leben des H. Donatus und den Stadtpatronen, befolgen dasselbe System, das in besonders anmuthiger Form von Andrea Pisano an dem Portale der Südseite des Baptisteriums zu Florenz auftritt, wo allegorische Gestalten — Glaube, Hoffnung, Stärke ꝛc. — gleich leitenden Gedanken die Darstellungen aus des Täufers Leben und Streben begleiten. Aber zu freier Entwickelung kommt das System durch Giotto, der an dem von ihm 1334 begonnenen Glockenthurm des Domes zu Florenz den Versuch wagt, eine Culturgeschichte der Menschheit in einzelnen Reliefs zu geben: von der Schöpfung des Menschen und seiner ersten Arbeit nach der Vertreibung aus dem Paradiese anfangend, das Hirtenleben und die ersten Erfindungen zur Erhaltung und Ergötzung des Lebens schildernd. Er geht sodann fort zu Anklängen an die Urreligion, zu Hausbau und häuslicher Einrichtung und Thätigkeit. Mit der fortschreitenden Cultur kommt Verkehr, Schiffahrt, Gesetzgebung und

neben Ackerbau und Viehzucht auch der Krieg. Dann aber folgen Künste und Wissenschaften und überhaupt höhere Bildung, durch Orpheus, Platon, Aristoteles, Apelles, Ptolemäus, Donatus ꝛc. bezeichnet. Aber immer höher steigend am Thurme gewinnt Giotto auch immer höhere Stufen der Bildung und kommt nun zu den Cardinaltugenden, zu den Werken der Barmherzigkeit, zu den Seligpreisungen der Bergpredigt und zu den Sacramenten der Kirche. —

Von ähnlicher, in Beziehung auf Ausführung aber viel größerer Bedeutung ist das große Tabernakel in Or San Michele in Florenz von Andrea di Cione 1359, wo wir, umgeben von Engeln und Propheten, die Geschichte der heiligen Jungfrau sich entfalten sehen, und dabei allegorische Figuren, gleichsam die Seele der Ereignisse; bei ihrer Geburt und ihrem ersten Tempelgang den Glauben; bei ihrer Vermählung und Verkündigung die Hoffnung: bei der Geburt Christi und der Anbetung der Könige die Liebe; bei dem Opfer im Tempel und beim Aufruf zur Flucht nach Aegypten die Stärke(?), und bei dem Tod und der Verklärung Mariä die Unschuld(!). — Von kaum minderer Bedeutung in dieser Richtung ist das Grabmal des Pietro Martire in S. Eustorgio zu Mailand von Giov. Balduccio 1339; die Arca di S. Agostino im Dom zu Pavia vom J. 1362; das Grabmal des kriegerischen Bischofs Guido Tarlati von Pietramala im Dom von Arezzo, von Agostino und Angelo von Siena 1330 mit 16 Reliefdarstellungen aus seinem Leben, u. v. a. m. Erst Nino Pisano um 1360 geht zu selbständigen, lebensgroßen Statuen fort (in S. Caterina und Madonna della Spina zu Pisa), aber mit Vorliebe beharrt man auf dem bisher befolgten Wege. So legt Ghiberti bei den Thüren des Baptisteriums zu Florenz sichtlich den größten Werth auf Figurenreichthum in Verbindung mit einer Ornamentik, die die Phan-

tasie zugleich mit den Sinnen beschäftigen soll. In ähnlicher Weise führen auch Donatello, Michelozzo u. A. Kanzeln, Reliquiarien und Grabmäler aus, während erst mit dem wiedererwachten Studium der Antike die Lust sich zu regen beginnt, unabhängig von der Architektur, und nur den Impulsen der Sculptur folgend, selbständige Statuen zu schaffen, und einen Werth auf möglichst vollkommene Durchführung der Arbeit in technischer Beziehung zu legen.

Die fortschreitende Kunst sah alsbald mehre verschiedene Wege vor sich aufgethan zu größerer Vollendung. Der eine wies nach den bereits von Nicola aufgestellten Zielen, mit Hülfe der Antike und in der möglichst genauen Nachahmung ihrer Formen in den Besitz der Zauberkraft der Schönheit zu kommen. Dahin wandten sich vornehmlich Pietro und Tullio Lombardi in Venedig, auch Alessandro Leopardi daselbst, von denen man namentlich in S. Giovanni und Paolo an den Prachtgrabmälern der Dogen Pietro und Giov. Mocenigo und Andrea Vendramin Architektur und Sculptur im Styl der Antike in Verbindung mit christlichen Darstellungen und bezeichnenden Allegorien neben den Bildnißgestalten der Verstorbenen sieht.

Obschon nun daneben andere Künstler, wie Donatello, Pollajuolo, Luca della Robbia, eine möglichst genaue Uebereinstimmung mit der Natur, und somit statt der Schönheit die Wahrheit zur Aufgabe der Kunst gemacht, und ungeachtet ihrer oft sehr unschönen Gestalten eine überraschende Wirkung hervorgebracht, so ließ sich doch die Bildnerei nicht verleiten, in dieser Richtung weiter vorwärts zu gehen. Allein die Bedeutung der Naturwahrheit war ins Bewußtsein gedrungen, und ohne dieselbe mußte selbst die genaueste Nachahmung schöner antiker Formen leblos erscheinen und kalt lassen. Es war der Malerei gelungen, die Mittel zu finden, den Anforderungen der Wahr-

heit zugleich mit denen der Schönheit zu genügen, und da sie vermöge ihrer Mittel der Darstellung die Naturwahrheit mehr in ihrer Gewalt hat und auf Massenwirkung angewiesen ist, Charakter und Ausdruck bestimmter bezeichnen kann, so ward sie tonangebend auch für die Sculptur, so daß sich ein mehr malerischer Styl auch in der Bildnerei Bahn machte. Dabei verlor man die Gesetze der Schönheit, wie sie in der Antike sich verwirklicht, nicht aus den Augen, und achtete vornehmlich auf Proportionen, maßvolle Haltung und Bewegung und mit besondrer Lust und glücklichstem Erfolg auf die Ornamentik. Aus den Bestrebungen aber der vorausgehenden Zeiten behielt man vornehmlich die Vorliebe für sinnvolle Zusammenstellungen, bei denen allegorischen Gestalten rühmlicher Eigenschaften ein weiter Spielraum angewiesen blieb. So bildete sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts jener Styl christlicher Bildnerei in Italien aus, der, ohne dem antiken Princip der Formenschönheit zu entsagen, doch vielmehr in Uebereinstimmung mit der Malerei auf eine ausdrucksvolle charakteristische Darstellung, weiche Formengebung und belebende Schattenwirkung hinarbeitete, und einen besondern Werth auf breite Gewandmassen und einen mehr die Gestalt und Bewegung, als die Körperformen bezeichnenden Faltenwurf legte. Daß dieß unter stets wachsender Einwirkung des Studiums der Antike geschehen konnte, beweisen die heiligen Gestalten Matteo Civitali's in Lucca, deren seelenvolle Schönheit an die Engel Dom. Ghirlandajo's erinnern; vornehmlich aber die Altäre und Grabmäler von Andrea und Jacopo Sansovino und ihren Schülern in Rom: das Grabmal des Card. Pietro Riario in der Apostelkirche; des Bischofs Giov. Batt. Savelli in S. Maria d'Araceli; der Cardinäle Ascanio Maria Sforza Visconti und Girolamo Basso in S. Maria del Popolo u. a. m., bei denen man im Zweifel ist, ob man mehr

die Feinheit und Reinheit des Geschmacks, Phantasie und Schönheitssinn (im Ornament) oder Lebendigkeit und Wahrheit der Darstellung bewundern soll.

Auf dieser Stufe der Ausbildung stand die christliche Sculptur, als Michel Angelo auftrat und ihr neue Wege bahnte.

Malerei.

Hatte sich die moderne Architektur in möglichst enger Verbindung mit der Kunst des Alterthums zu halten gesucht und verstanden, so war die Sculptur, obschon sie für sich die Gesetze der Schönheit aus derselben Quelle schöpfte, doch auf Gewinnung eines eigenen Weges bedacht gewesen, der ihr vom Genius der neuen Religion, seiner Fülle eigener Gedanken und Anschauungen, seiner Tiefe und Wärme der Empfindung, seinem Bedürfniß, den höhern Werth des Geistigen und Uebernatürlichen hervorzuheben, das blos Leibliche unterzuordnen und möglichst zu verhüllen, ohne der Uebereinstimmung mit dem Leben und der Natur zu entsagen, angewiesen worden. Noch entschiedener mußten die Merkmale einer neuen, aus einer neuen Religion hervorgegangenen Kunst auf dem Gebiete der Malerei hervortreten, deren Mittel eine viel größere Ausbreitung in dieser Richtung an die Hand geben. Und dennoch zieht sich auch hier derselbe rothe Faden, den die Erinnerung an das heidnische Alterthum in die Werke der christlichen Baukunst und Bildnerei in Italien eingewebt, auch durch die Schöpfungen der Malerei, durch welche das Christenthum seine Tempel und Altäre ausgeschmückt hat. Die Gemälde in den Katakomben, die Mosaiken in und an den ältern Kirchen und Grabmälern stimmen in Anordnung, Bekleidung und Styl sehr genau mit ähnlichen Werken antiker

Kunst überein, wie sie sogar ihre symbolischen und allegorischen Gestalten (Sol, Luna, Tellus, Okeanus ꝛc.), jedenfalls ihre symbolische Auffassungsweise beibehalten.

Aus den Mosaiken der Basiliken und den Altartafeln, wie sie bis ins 13. Jahrhundert vornehmlich von oder nach byzantinischen Meistern handwerksmäßig angefertigt wurden, hatte die zu neuem, selbständigem Leben erwachende Kunst in Italien das Uebernatürliche der Auffassung, besonders hervorgehoben durch tellerförmige große goldne Heiligenscheine, und durch den Goldgrund hinter den Gestalten; das kirchlich Feierliche der Anordnung in strenger Symmetrie, auch das Typische in der Charakteristik und Darstellung mit herübergenommen. Die Madonnenbilder von Guido von Siena (1220), die Altartafel Cimabue's in S. Maria novella zu Florenz und sein großes Mosaik in der Tribune des Domes von Pisa (1303), sowie die heiligen Gestalten des Duccio im Dom von Siena liefern den Beleg dazu, zeigen aber auch zugleich den Fortschritt zu eigenthümlichem Wollen durch ein Bestreben nach Formenschönheit und nach einer Wahrheit, von welcher die Figuren byzantinischen Styls mit ihren conventionellen, aller Wirklichkeit entbehrenden, willkürlichen Andeutungen von Zügen, Muskeln und Gewandfalten noch weit entfernt waren.

Mit dem Aufblühen einer von der Tradition unabhängigen volksthümlichen Sprache und Literatur trat auch ein Umschwung in der bildenden Kunst ein, der in den Werken der Malerei am sichtbarsten wurde. Dante's Göttlicher Komödie war es vorbehalten, den Ton anzugeben für große, malerische Conceptionen, geschichtlichen Personen und Ereignissen eine allgemeine Bedeutung beizulegen, Bilder an Bilder zu reihen und sie durch einen leitenden Gedanken zu einem Ganzen, gleichsam zu einem Gedicht zu verbinden.

Den Werth der dieser ganzen Kunstrichtung zu Grunde liegenden symbolischen Auffassung und feierlichen Anordnung hat vor Allen Giotto erkannt und — wie wir an dem Christus in der Engelglorie in der Mariencapelle der Arena zu Padua, im Jüngsten Gericht daselbst, in seinem Altargemälde in S. Croce zu Florenz ꝛc. sehen — festgehalten. Nur ist er dabei nicht stehen geblieben; er sah sich bereits vor andern und neuen Aufgaben. Ihn drängte es vor Allem, den Kreis der Darstellungen zu erweitern, neuen Stoff der Kunst zuzuführen; dem Gedanken eine freie Mitwirkung zu sichern, der Kunst selbst die größte Ausbreitung zu gewinnen, ja sogar die Schranken niederzureißen zwischen den einzelnen Künsten, so daß er zugleich ausübender Maler, Bildhauer und Baumeister war. Die Malerei mochte er nicht allein auf Altartafeln angewiesen sehen: ganze Capellen und Kirchen sollten mit Gemälden bedeckt werden! nicht allein die biblischen Geschichten sollten den Stoff liefern: auch die Kirche mit ihren Einrichtungen, ihren Festen, ihren heiligen Legenden; aber wie viel und wie mannichfach die Bilder waren, er wußte sie unter einem gemeinsamen Gesichtspunkte zusammenzufassen und gab ihnen durch eine gedankenvolle Conception die Weihe der Poesie. So schuf er in der von den Scrovegnis als Familien-Grabstätte erbauten Mariencapelle in der Arena zu Padua eine Folge von Frescobildern, die sie von der Decke bis zum Fußboden bedecken, und die als ein durch alle Tonarten durchgeführter Lobgesang auf die heilige Jungfrau und der in ihrer Verherrlichung sinnbildlich dargestellten Seelenunsterblichkeit mit Paradies und Hölle sich leichtverständlich kund geben. Deutlich erkennt man im „Jüngsten Gericht“ und vornehmlich in der Hölle und ihren Schreckgestalten und Qualen die Wirkung Dantesker Phantasien, und in den Tugenden, die zum Paradies, in den Lastern, die zur Hölle führen, einen freien Gebrauch von

der in der Göttlichen Komödie herrschenden Darstellweise. In der Madonnenkirche dell' Incoronata zu Neapel malte Giotto*) in Bildern aus dem Leben die sieben Sacramente; in S. Francesco zu Assisi das Leben, Wirken und Sterben des heil. Franz, sowie seine Verherrlichung nebst den Gelübden des von ihm gestifteten Ordens: Armuth, Keuschheit und Gehorsam; wobei er die Symbolik so weit durchführte, daß er eine förmliche kirchliche Vermählung zwischen dem heiligen Mönch und einer in Lumpen gekleideten Frau (der Armuth) darstellte; in S. Croce zu Florenz malte er außer mehren Legenden jene merkwürdige Parallele zwischen der Lebens- und Leidensgeschichte Christi und des heil. Franz, die nahebei an Blasphemie grenzt.

Zugleich erkannte er die Unzulänglichkeit der bisherigen Mittel, der traditionellen starren Formen für Darstellungen, wie die seinigen, die allerdings in der Welt der Gedanken sich bewegten, aber überall an das wirkliche Leben streiften. Auf dieses war deshalb sein Auge gerichtet, aus ihm schöpfte er die Motive für die Darstellung und Charakterzeichnung, und strebte nach dem möglichst wahren Ausdruck in Mienen und Bewegungen. Indem er aber nur allgemeinen Eindrücken sich hingab, konnte er das Leben auch nur in allgemeinen Umrissen aufnehmen, und bildete auf diesem Wege einen ihm eigenen Styl, eine Kunstsprache, die durch ihre Lebendigkeit und Wahrheit des Ausdrucks überraschte und durch die Leichtigkeit ihrer Handhabung sich so eindringlich empfahl, daß sie nicht nur sogleich in Italien allgemein wurde, und selbst über die Grenzen Italiens hinaus sich verbreitete.

*) Bekanntlich sind diese Fresken neuerdings ihm abgestritten worden, weil die Kirche der Incoronata aus der Zeit nach Giotto's Tode stammt. So entschieden aber tragen sie das Gepräge von Giotto's Kunst, daß ich der Annahme folge, das Gewölbe, an welchem sie sich befinden, habe ursprünglich zu der Capelle des unmittelbar daranstoßenden Justizpalastes gehört.

sondern auch nahebei ein Jahrhundert lang fast unverändert beibehalten wurde.

Riesenschritte in ihrer Entwickelung hatte die Kunst durch Giotto's Leistungen gethan; er hatte ihr, wie Dante der Poesie, eine Sprache gegeben, und indem diese sich — selbst von weniger großen Talenten — mit Leichtigkeit handhaben ließ, konnten seine Nachfolger ihr Sinnen und Schaffen vornehmlich auf den Inhalt ihrer Werke richten, der bei dem quellenhaften Reichthum ihrer dichtenden und bildenden Phantasie eine fast unbegrenzte Ausdehnung erhielt. Wohl ward fortwährend für den Schmuck der Altäre, dem Herkommen gemäß, durch einzelne Marien- und Heiligenbilder gesorgt; aber Befriedigung suchte und fand die Kunst nur in jenen großen Conceptionen, in denen die bedeutenden Lebensereignisse der Heiligen in Zusammenhang mit der Kirche und ihren Gründern dargestellt, oder große religiöse und geschichtliche Gedanken und Anschauungen im Bilde entwickelt werden; Werke, denen wir das Verdienst zuschreiben müssen, die Grundlage für die Größe der italienischen Kunst geworden zu sein, wie sie in gleicher Herrlichkeit die übrige Welt nicht kennt. Es ist hier nicht am Orte, auch nur im Allgemeinen die Malereien des 14. Jahrhunderts anzuführen, die — so zu sagen — auf diesem Boden in Italien gewachsen. Allein einige derselben möchte ich um so lieber meinen Lesern ins Gedächtniß rufen, als sie den leitenden Geist der Kunst jener Zeit besonders deutlich bezeichnen, und als derselbe in der italienischen Kunst bis in die Tage Raphael's und durch Raphael selbst jene unsterblichen Werke geschaffen, die ihren größten Ruhm bilden und sie zum Gegenstand der Bewunderung und des Entzückens und zum Vorbild für die nachfolgenden künstlerischen Bestrebungen gemacht haben.

Unter den ersten dieser Werke nenne ich die Malereien der

ſ. g. Spaniſchen Capelle in S. Maria novella zu Florenz, welche zum Theil von Giotto's erſtem Schüler, Taddeo Gaddi, herrühren. In Verbindung mit den Darſtellungen von Kreuztragung, Kreuzigung und Höllenfahrt Chriſti, ſowie ſeiner Auferſtehung und Himmelfahrt werden hier die beiden Hauptwände eingenommen von der Verherrlichung der chriſtlichen Kirche durch zwei ihrer eifrigſten, dem Dominicaner-Orden angehörenden Heiligen: durch den H. Dominicus und den H. Thomas von Aquino. Das eine dieſer Gemälde gibt ſich als ein Bild der ſtreitenden und der triumphierenden Kirche, als der Vorhalle des Paradieſes. Papſt und Kaiſer, als ihre oberſten Schirmherren, auf ihrem Throne ſind von geiſtlichen und weltlichen Räthen, von ausgezeichneten Männern und Frauen umgeben. Menſchliche Verirrungen und die Mittel, ſie unſchädlich zu machen, ſind auf verſchiedene Weiſe dargeſtellt. Hunde in Dominicanerfarben (Domini cani) verjagen ketzeriſche Wölfe und hüten die Schafe der Kirche. Der Weg zum Himmel geht durch die Kirche, zeigt ſich über ihr, und wird vom H. Dominicus der Gemeinde nachdrücklich empfohlen. Petrus empfängt oben die Begnadigten und öffnet die Pforte des Himmels, in welchem Chriſtus in der Glorie von Engeln thront. Das Schiff an der Decke iſt das Sinnbild der aus dem Kampf erretteten Kirche. — Die Verherrlichung des H. Thomas von Aquino an der Wand gegenüber zeigt dieſen Heiligen auf einem Thron, überwundene Ketzer zu ſeinen Füßen; zugleich umgeben von einer Anzahl weiblicher Geſtalten, Allegorien von ihm eignen Tugenden und Wiſſenſchaften, und von Männern, die ſich vor ihm in denſelben hervorgethan: ſo das bürgerliche Recht mit dem Kaiſer Juſtinian; das geiſtliche Recht mit Papſt Clemens V.; die ſpeculative Theologie mit Pietro Maeſtro delle Sentenze; die praktiſche Theologie mit Severinus Boethius; die Liebe mit Auguſtinus; die Arithmetik mit Pythagoras; die Geometrie mit

Euklides; die Astronomie mit Ptolemäus; die Dialektik mit Aristoteles; die Rhetorik mit Cicero u. s. w.

In der Capella Strozzi derselben Kirche hat Andrea di Cione das Weltgericht gemalt, so: daß Christus mit den Heiligen des Alten und Neuen Bundes die Chorwand einnimmt, die Wand zu seiner Rechten das Paradies mit den Seligen erschließt und gegenüber die Hölle mit den nach Dante's Vision in gesonderte Kreise vertheilten Höllenqualen sichtbar wird. Unverkennbar ist der Künstler bestrebt, im Gegensatz zu den Gräueln der Unterwelt, die von einer andern Hand geschildert zu sein scheinen, aber auch zu den von Giotto und den meisten Giottisten angewendeten Formen, in seinen Heiligen und Seligen die Rechte der Schönheit zur Geltung zu bringen; während er an einer andern Stelle, bei dem „Triumph des Todes," im Campo santo zu Pisa, der dort einem „Jüngsten Gericht" als Einleitung vorangeht, im Großartigen und Gewaltigen dem Dichter der „Göttlichen Komödie" folgt und uns in erschütternden Bildern die Laune des Schicksals zeigt, das die Elenden und Krüppel trotz ihrer flehenden Bitten um Erlösung übergeht, mit der scharfen Sense des Todes aber Freuden und Lebensgenuß beglückter Menschen niedermäht, oder in scheußlicher Gestalt den Reichen und Mächtigen der Erde mitten in ihrem eitlen gedankenlosen Treiben entgegentritt.

Das Campo santo in Pisa ward noch für andere Maler des 14. Jahrhunderts eine Veranlassung, der angefachten Lust zu großen, beziehungsreichen Bilderfolgen nachzugehen. Da wurde das Leben der Einsiedler in mannichfaltigen Scenen geschildert; von andren Händen die Legende des Schutzpatrons von Pisa, S. Ranieri, bearbeitet; und wieder von andern die Legende der Heiligen Ephesus und Potitus, und Francesco von Volterra

nahm das Buch Hiob des Alten Testaments zur Grundlage einer großartig aufgefaßten, poetisch ergreifenden Darstellung.

Im öffentlichen Palast zu Siena schilderte Ambruogio Lorenzetti in mehren Wandgemälden die glücklichen Folgen einer weisen und guten, und daneben die verderblichen Folgen einer schlechten Regierung; Spinello Aretino aber die siegreiche Macht des Papstthums in den Kämpfen zwischen P. Alexander und Kaiser Barbarossa, die, nach dem dem Künstler gegebenen Programm, mit des letztern demüthiger Unterwerfung endeten.

In allen diesen Kunstschöpfungen, deren Aufzählung für den gegenwärtigen Zweck einer weitern Ausdehnung nicht bedürfen wird, ist der Styl Giotto's mit geringen Modificationen beibehalten, so daß mehre derselben lange Zeit unter seinem Namen gegangen. Einen ersten Schritt zu schärferer Individualisierung der Physiognomien that um 1390 Niccolo Petri in der Passionsgeschichte des Capitelsaales von S. Francesco zu Pisa; doch blieb er, bei aller Lebendigkeit der Phantasie und großer Mannichfaltigkeit der Charaktere, noch befangen im Styl der Giotto'schen Zeichnung.

Bedeutender jedenfalls für die allgemeine Fortentwickelung war, was um 1370 im Norden Italiens, in Padua, geschehen, wo die Nachwirkung von Giotto's Thätigkeit zu neuen Bestrebungen Anlaß gegeben, zu neuen Erfolgen geführt hatte. Die Nachfolger Giotto's aller Orten waren, im vollen Vertrauen auf die Unfehlbarkeit des Meisters, gar nicht auf den Gedanken gekommen, die Natur mit eigenen Augen anzusehen und hatten sie deßhalb in möglichst treuer Befolgung seiner Weise wiedergegeben. Die erste selbständige Auffassung der Natur finden wir unter seinen Nachfolgern bei dem Maler, der in der Capella S. Felice von S. Antonio zu Padua die von Aldighiero da Zevio begonnenen Geschichten des heiligen Jacobus beendigt und

die Passion Christi hinzugefügt: bei — wenn der Name richtig gefunden ist — Avanzo Veronese, der um 1376 auch die neben S. Antonio erbaute Capelle der Carraresen, S. Giorgio, mit der Lebens- und Leidensgeschichte Christi, mit der Krönung Mariä und mit den Legenden der Heiligen Katharina, Lucia und Georg, nebst einem großen Votivgemälde der Stifter a fresco ausgemalt hat. — Allerdings scheint auch Avanzo, gleich den Giottisten, nicht nach dem Modell gezeichnet, sondern Formen, Gestalten, Bewegungen mit scharfer Beobachtung aus dem Leben aufgefaßt zu haben; aber er bediente sich dazu der eignen Augen und fand viel individuellere Züge, als in den Werken Giotto's und der Giottisten anzutreffen sind; und oft möchte man glauben, daß es einen höhern Grad von Naturwahrheit nicht geben könne. Dazu wirkte noch ein besonderer Umstand, der als eine bedeutende Errungenschaft in der Geschichte der Malerei anzusehen ist. Giotto und die Giottisten hatten an die Abrundung der Gestalten noch nicht gedacht; die Gesetze und Wirkungen der Beleuchtung waren ihnen so gut wie unbekannt geblieben; ihre Färbung ging nicht über das einfache Illuminieren zur Steigerung der Lebendigkeit und Deutlichkeit der Zeichnung hinaus. Avanzo rundet seine Gestalten ab, indem er ihnen eine herrschende Localfarbe giebt und diese auf den Höhen und in der Mitte am lichtesten hält und sie nach den Seiten hin bricht oder abtont; und entdeckt damit gleichzeitig das Geheimniß des Colorits, der lebenswahren Färbung, durch die Anwendung kalter Mitteltöne zwischen warmem Licht und Schatten. Ihm auch fällt es zuerst ein, durch große Architekturen den Raum für seine Darstellungen scheinbar zu erweitern und die Gestalten damit freier von dem Grund zu lösen. Die Bildung schöner Formen hat er nicht so sehr vernachlässigt, wie großentheils vor ihm geschehen; aber dennoch legt er sichtlich

einen größern Werth auf individuelle Züge, auf sprechende Naturwahrheit, als auf die Reize der Schönheit.

Diese, das Ziel vornehmlich der idealen Bestrebungen der Kunst, wie sie unbewußt aus der Kunst des Alterthums in die ältern christlichen Kunstleistungen übergegangen, war mitten in Giotto's und seiner Schüler entgegengesetzter, wirkungsvoller Thätigkeit, doch nicht ganz aus dem Bereich der Kunstentwickelung verschwunden. Sie blieb das treibende Prinzip in den Werken des Symon von Siena, der ihr sogar auf Kosten der Wahrheit mit ganzer Seele huldigte. Was inzwischen an Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit fehlte, das suchte er durch den Ausdruck der Seele, durch eine tiefe Innerlichkeit seiner Gestalten zu ersetzen. Ich erinnere nur an das colossale Frescobild von 1315 im öffentlichen Palast zu Siena, Madonna mit Heiligen unter einem Baldachin, und an das große Altarwerk in Pisa, davon einige Theile in der dortigen Akademie sind, eine Tafel in der Sammlung des Herrn Rothpletz in Aarau, und auf welchem eine große Anzahl Heiliger in himmlischer Verklärung abgebildet sind.

Aber die Kunst — so scheint es — bedurfte zu vollkommener Entwicklung erst noch einer schärferen Scheidung des Innerlichen und Aeußerlichen, des Seelischen und Leiblichen, des Idealen und Realen. Die eine, diesen Zweck verfolgende Aufgabe fiel dem frommen Klosterbruder, Giovanni Angelico da Fiesole, zu: die Entkörperung alles Lebendigen, die Vergeistigung alles Irdischen! In der That sind seine Engel und heiligen Gestalten nur leicht und luftig bekleidete Seelen, Visionen und Traumbilder, unberührt von der Sinnenwelt und unbekannt mit ihr; dafür aber auch, namentlich wo er das Paradies schildert, oder die Krönung der heiligen Jungfrau, der reinste Ausdruck von Heiligkeit und Seligkeit, wie ihn vor ihm

keine Kunst erreicht, oder auch nur erstrebt hatte, der unmittelbare Erguß inniger Andacht und kindlichen Glaubens, und wo er Seelenschmerzen vor die Augen führte, tiefinnerstes Mitgefühl, Empfindung durch und durch.

Wie bedeutungsvoll aber auch Fiesole's Auftreten für die christliche Kunst war: dennoch hätte sie sich zu bloßen Schattenbildern verflüchtigen müssen, wenn sie nicht gleichzeitig die Sinnenwelt mit all ihren Gestalten und Kundgebungen in sich aufgenommen, und auch die äußere Wahrheit, die Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit zu erreichen getrachtet hätte. Dazu reichte nun selbst Avanzo's vortreffliches Verfahren nicht aus. Strengere Naturstudien im geschlossenen Raume nach dem lebenden Modell, wie nach sorgfältig gelegten Gewändern mußten gemacht werden, wenn man gründlich zu Werke gehen wollte. Masaccio, indem er dieß that, erreichte damit nicht nur eine genauere Kenntniß des menschlichen Körpers und der Formen des Gefältes, sondern er fand auch hier in dem Gegensatz von Licht und Schatten das Grundgesetz für die Abrundung der darzustellenden Gegenstände, bestimmter und bewußter, als es von Avanzo angewandt worden war. Dazu fügte er, wie wir vornehmlich an seinen Fresken in S. Maria del Carmine in Florenz (Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese; die wunderbare Entdeckung der zur Zollentrichtung nothwendigen Silbermünze; die Erweckung des Königssohnes durch Petrus; die Heilung von Krüppeln ꝛc.) sehen, ein so genaues Eingehen auf die individuellsten Züge der Menschen, daß seine Gestalten wie Bildnißgestalten erscheinen, ja daß wir in ihm den Gründer der Bildnißmalerei zu erkennen haben, die von nun an mit eben so großer Vollkommenheit als Leidenschaft ausgeübt, ja selbst bis zur Beeinträchtigung der eigentlichen Zwecke einer Darstellung in diese eingetragen wurde. Vornehmlich war es Domenico

Ghirlandajo, der gar nicht satt wurde, Männer und Frauen seiner Zeit in seinen Bildern aufzuführen, und selbst nicht Anstand nahm, die Wochenstube der heiligen Elisabeth mit den schönsten Frauen von Florenz zu überfüllen. Großes war durch diese Meister wie in S. Carmine, so in S. Trinità, und in S. Maria novella zu Florenz erreicht; auch hatte sich mit glücklichstem Erfolg, unterstützt von einem feinen Schönheitssinn, Filippino Lippi an sie angeschlossen, namentlich mit der Geschichte des heiligen Petrus in S. Carmine und des heiligen Johannes in S. Maria novella; doch bildeten sie nur einen einseitigen Gegensatz zu Fiesole's Werken: den der schlichten Naturwahrheit gegenüber der ganz unsinnlichen Idealität. Zwischen beide stellt sich ein zweiter Klosterbruder, vom Orden des heiligen Benedict, Fra Filippo, ein Künstler, den Phantasie und Schönheitssinn in die idealen Höhen des Himmels trug und den mit gleicher Kraft die Freude an der Natur und ungezähmte Sinnenlust an die Körperwelt fesselte. Wenn daher Masaccio's und Ghirlandajo's Heilige ganz dem Erdenleben angehören, wenn Fiesole selbst gewöhnliche Erdenbewohner zu himmlischen Wesen verklärt, so führt Fra Filippo seine Heiligen aus dem Himmel zur Erde und gibt ihnen nur zu ihrem idealen Glanze die Fähigkeit, in unsrer Atmosphäre zu leben. Der Weg der Versöhnung des Idealen mit dem Realen ist durch ihn betreten! Er ward alsbald von einem andern Künstler eingeschlagen, der an Fiesole's Hand sich den Engeln genaht, den aber auch eine innige kindliche Lust an der wirklichen Welt erfüllte: Benozzo Gozzoli war es, der sich mit der Begeisterung einer ersten Liebe der Natur in die Arme warf und alle ihre Erscheinungen, Menschenleben, Thierleben, Fluren und Wälder, Berg und Thal, Stadt und Land, heitere Feste, kriegerische Thaten und friedliches Schaffen in seine Darstellungen zog, überall die Wahrheit

walten, aber von Anmuth und Schönheit mäßigen, gewissermaßen über sich erheben ließ. Wem wäre der Zauber verborgen geblieben, der über Benozzo's Winzerfest im Campo santo zu Pisa ausgebreitet ist, über die Geschichte Isaaks und der Rebecca, die Hochzeit von Jacob und Rahel ꝛc.? oder über den Zug der heiligen drei Könige im Palazzo Riccardi zu Florenz, die durch Hirten-Thäler und Jagd-erfüllte Wälder zu den von Engeln gepflegten Rosengärten und zu der Geburtsstätte des heiligen Kindes ziehen?

Schritt vor Schritt in stetiger Entwickelung ging die italienische Kunst, insbesondere die Malerei dem Ziel ihrer allseitigen Vollendung zu. Immer mehr Mittel der Darstellung wurden entdeckt, immer vollkommener wurden sie ausgebildet. Aber wie weit man sich auch in das Einzelne versenkte: fest im Auge und Herzen behielt man die Errungenschaft der vorangegangenen Zeit, das fruchtbringende Erbe der ältern Kunst: das große Reich des Gedankens! Ausgerüstet mit künstlerischen Gaben, wie kaum Einer seiner Vorgänger, und getragen von einer kühnen, hochfliegenden Phantasie, übernahm Luca Signorelli die Aufgabe, das von einigen älteren Künstlern begonnene „Jüngste Gericht" in der Capelle der Madonna di S. Brizio im Dome zu Orvieto zu vollenden. Fiesole hatte an der Decke den Anfang gemacht mit Christus als Weltenrichter, umgeben von Engeln und Propheten; Benozzo Gozzoli hatte mit einigen Gehülfen die Passionsengel, Madonna in der Glorie, Patriarchen, Apostel, Doctoren der Kirche, männliche und weibliche Märtyrer hinzugefügt, als die Weiterführung des Werks von Signorelli übernommen wurde.

Ihm genügte die bisherige Auffassung des mit seinem furchtbaren Inhalt die Menschheit in den innersten Tiefen aufregenden Gegenstandes nicht mehr; er bedurfte einer bewegteren, leiden-

schaftlichern Ausdruckweise und fand sie in den markerschütternden Visionen der Apokalypse. Sie gab ihm ihre erhabenen Bilder der Verkettung von Sünde und Tod, von der Vernichtung des Bösen, der Beseligung der Frommen an die Hand, und mit ihrer Schilderung der Verwüstung Babels den Ton an für seine ergreifenden Darstellungen vom Untergang der sündenbeladenen Menschheit, der der Auferstehung der Todten und dem Jüngsten Gericht vorauszugehen hat. Er läßt die Engel des göttlichen Zorns ihre Schaalen voll Blut und Feuer ausgießen über die große Stadt voll Sünde und Schande, und über die Gewaltthätigkeiten ihrer Bewohner, die vergeblich Rettung suchen in der Flucht, da das Verderben wie Sturm und Gewitter über sie hereinbricht, und Häuser, Paläste, Tempel und Mauern und sie selbst niederwirft. Noch im Angesicht des göttlichen Strafgerichts, ungerührt von der Betrübniß und Qual der Gerechten, umsonst gewarnt vom heiligen Dominicus und andern frommen Dienern und Sendboten der Kirche, läßt die leichtgläubige Menge sich bethören durch den Antichrist, daß sie ihn anbeten, und seinen Beistand mit reichen Geschenken zu gewinnen suchen. Aber auch er ist dem Gericht verfallen und wird in den Abgrund gestürzt.

Ein großer Chor von Engeln ruft mit Posaunenklang die Todten zur Auferstehung; ein andrer Engelchor theilt unter Saitenspiel und Gesang an die Gerechten die Kronen der Unsterblichkeit aus; ein dritter, im glänzenden Waffenschmuck überweist die Verdammten den Dienern der Hölle. Von der Altarwand her aber verkünden die himmlischen Heerschaaren die Urtheilssprüche des Gerichts.

Es ist ein erhabenes Werk, geschöpft aus den Tiefen der christlichen Religion, durchdrungen von dem Geiste der „Göttlichen Komödie," zugleich aber auch angehaucht von dem Geiste

der Versöhnung mit dem classischen oder heidnischen Alterthum, der der fortschreitenden Zeit in immer sichtbareren Zeichen ihr Gepräge aufdrückte. Denn unter den Bildern der christlichen Vorstellungen von Tod, Himmel und Hölle hat Signorelli in kleinen Räumen, wie zur Verzierung oder zur Beschäftigung der Phantasie nicht allein aus Dante's Hölle und Purgatorio einzelne Scenen angebracht, sondern auch an die Symbole der Sünde und des Todes und der Errettung aus ihrer Gewalt erinnert, mit dem Raub der Proserpina, und der Klage der Ceres, mit Orpheus und Euridice in der Unterwelt, der Befreiung Andromeda's durch Perseus, dem ehrnen und eisernen Zeitalter, dem Hercules als Bändiger des Cerberus u. a. m. Dazu hat er in Medaillons neben Dante's Bildniß auch die Bildnisse von Hesiodus, Virgilius, Ovidius, Claudianus und andern heidnischen Dichtern eingefügt, zum Zeichen, daß die christliche Kirche Frieden mit ihnen geschlossen.

Aber Signorelli hat für die fortschreitende Kunstentwicklung noch eine andere, nicht zu übersehende oder für gering zu achtende Bedeutung. Den von Masaccio und seinen Zeitgenossen so gründlich durchstudierten Gestalten fehlte noch eine allseitig freie Bewegung; die Bilder hielten sich mehr oder weniger innerhalb einer begrenzten Fläche ohne Vertiefung, die Figuren in einer senkrechten oder wagrechten Haltung. Dem Signorelli war es gelungen, den menschlichen Körper in allen Lagen und Stellungen, in Bewegungen nach allen Seiten so zu zeichnen, daß bei aller Verkürzung der einzelnen Theile die Proportionen des Ganzen, sowie ihr Zusammenhang unverletzt erschienen. Und von diesem Mittel der Darstellung, das zu einer unbeschränkten Freiheit in der Composition, und freilich später auch zu großen Verirrungen führte, hat er in der Capelle des Domes von Orvieto ausgiebigen Gebrauch gemacht.

Unmittelbar mit der Kunst, Formen und Gestalten in Verkürzung zu zeichnen, stand die Erforschung der Gesetze der Linearperspective in Verbindung. Wo man bis dahin Architekturen in Gemälden angebracht, hatte man nach unbestimmtem Gefühl und dem allgemeinen Eindruck sinnlicher Wahrnehmung folgend, den in die Tiefe des Bildes gehenden Linien eine schräge Richtung gegeben. Die Bedeutung des Horizontes, des Augenpunktes und der Distanzpunkte für die Verjüngung aller vom Auge sich entfernenden Linien und Flächen erforschte und fand Andrea Mantegna in Padua. Die unabweisbare, mathematische Richtigkeit der so entstehenden Zeichnung verlockte ihn, auch die menschlichen und Thier-Figuren, ja alles und jedes in seinen Bildern demselben Gesetz zu unterwerfen, wobei freilich die eigentliche Wirkung des Gemäldes abgeschwächt, die Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf ein bloßes Mittel der Darstellung gelenkt wurde — wie z. B. in der Geschichte des heiligen Jacobus bei den Eremitanen zu Padua, wo wir weniger auf den Ausdruck der dargestellten Personen, als auf die höhere oder niedrigere Stelle, auf der sie stehen, aufmerksam gemacht werden. Dessenungeachtet büßt die Entdeckung des Gesetzes der Perspective, das zu zweifelloser Richtigkeit der Zeichnung führte, an seiner Wichtigkeit nichts ein.

Mantegna aber erwarb sich noch ein zweites, großes Verdienst um die Fortbildung der Kunst, zu welchem ihn bereits sein Lehrer Squarcione den Weg gebahnt: durch das Studium nach antiken Marmorwerken. Die Maler vor ihm hatten sich theils nach Modellen oder allgemeiner Naturanschauung, theils nach Gefühl und Geschmack einen eigenthümlichen Styl gebildet, der ihnen den von ihnen ausschließlich behandelten kirchlichen Gegenständen entsprechend schien und den wir deßhalb vorzugsweis den Styl der christlichen Kunst nennen.

Wie man aber angefangen hatte, die altclassische Literatur aus der Vergessenheit zu holen und ihr Studium zu pflegen; wie die Architektur von den mittelalterlichen Bauformen wieder zurückgekehrt war zu denen des Alterthumes; wie die Bildnerei denselben Weg eingeschlagen: so ward nun von Mantegna der Versuch gemacht, den Styl der antiken Plastik auch in seiner Kunst wieder zur Geltung bringen. Mantegna fand für diese Unternehmung die Zeit hinreichend empfänglich, und indem er mit unbegrenztem Eifer dem Studium der antiken Kunst sich widmete, die Reinheit und Schönheit der Formen und zwar in Verbindung mit der — fast ganz vernachlässigten — Schönheit der Proportionen des menschlichen Körpers, so wie der Waffen und Trachten bis auf den Falten-Wurf und -Gang der dargestellten Personen sich von dort aneignete, und sie bei seinen Altargemälden anwendete, rüttelte er nachdrücklich an der Scheidewand zwischen heidnischer und christlicher Kunst; und indem er zugleich Poesie und Mythologie und die Geschichte der alten Welt in den Kreis seiner Darstellungen zog — wie bei den früher erwähnten, für die Herzogin Isabella von Este angefertigten (jetzt im Louvre zu Paris befindlichen) Gemälden „Mars und Venus in Liebe" und „Vertreibung der Laster" und in seinen weltberühmten, im Schloß Hamptoncourt aufbewahrten, ursprünglich für den Marchese Lodovico Gonzaga in Mantua gezeichneten Cartons vom „Triumphzug Cäsars" — arbeitete er, gleich seinem Zeitgenossen Signorelli, aber in eigenster Weise mit an der Versöhnung zwischen Heidenthum und Christenthum auch auf dem Gebiete der Malerei, ohne welche die Kunst zu vollkommen freier Entfaltung ihrer Kräfte nicht hätte gelangen können.

Je mehr Mittel der Darstellung man kennen lernte, desto höher stieg ihr Werth in den Augen der Künstler; desto größer

wurde der Reiz, sie sich in möglichster Vollkommenheit zu eigen zu machen. Unter diesen Bestrebungen, die in kleineren Räumen, auf Tafeln von mäßigem Umfang leichter ihr Ziel erreichten, als bei Gemälden, die breite Wände und ganze Capellen bedeckten, trat die Lust an gedankenreichen Compositionen und weit ausgesponnenen Geschichten mehr zurück, während man alle Kräfte daran setzte, die etwaigen Mängel im Einzelnen zu beseitigen und alle Schwierigkeiten der Ausführung zu überwinden.

Bei aller idealen Anschauungsweise war das Verlangen nach äußerlicher Wahrheit, nach Wahrscheinlichkeit selbst bis zur Täuschung, in den Schulen von Florenz und Padua nicht zu verkennen. Was ihre Gestalten von der sichtlich gewollten Uebereinstimmung mit der Natur noch fern hielt, war die strenge, theilweis sogar trockne und harte Zeichnung, und eine Färbung, in welche die volle Lebenswärme noch nicht gedrungen war. Diesem Mangel, dem zuerst Avanzo in seinen Gemälden zu Padua begegnet war, ohne daß er sogleich Nachfolge gefunden, halfen nun die venetianischen Meister des 15. Jahrhunderts ab, indem sie die scharfen Umrisse, die auch bei ihren Vorgängern sich finden, milderten, die Formen weicher abrundeten und der Carnation eine vollkommen naturwahre, tiefe, gesättigte Farbe gaben, wobei ihnen die von ihnen in Italien zuerst in ihrer großen Bedeutung für die Vervollkommnung der Malerei erkannte Erfindung der Oelmalerei die wesentlichsten Dienste leistete. In den Ruhm, diesen Theil der Aufgabe gelöst zu haben, theilen sich in stufenweis erhöhtem Grade Rocco Marconi, Vittore Carpaccio, Marco Basaiti, über Allen aber Giovanni Bellini, Giorgione und Palma vecchio und mit höchster Vollendung Tizian von Cadore.

Mit der Erfindung der Oelmalerei war die technische Behandlung eine von der früher üblichen Tempera-Malerei ganz

verschiedene geworden. Der feine Spitzpinsel, dessen sich allerdings auch noch die flandrischen und oberdeutschen Meister bei ihren Oelgemälden bedienten, hatte bei den Venetianern dem Farbenauftrag mit dem breiten Borstenpinsel und dem weichen Vertreiber weichen müssen, durch welche nun die Verschmelzung der Farben leichter bewirkt wurde. Die Methode, pastos und zwar mit kalten Farben zu untermalen und mit durchsichtigen Farben lasierend zu vollenden, bewirkte die Klarheit und Durchsichtigkeit der Färbung und gab dem Künstler die Mittel an die Hand, sie bis zu überraschender Kraft und Tiefe zu steigern. Diese Kunst, die die Venetianer bei ihrem Bestreben, ihre Werke durch sanfte Formen- und Farben-Uebergänge zu Spiegelbildern der Natur zu machen, wesentlich förderten, ward von dem florentinischen Maler Fra Bartolommeo zu einer solchen Vollkommenheit gesteigert, daß seine, obenein aus idealer Anschauung hervorgegangenen Gestalten wie von innerem Feuer durchglüht und in fast verschmelzend weichen Formen erscheinen; und außerdem bei allem Kraftaufwand der Färbung durch eine tiefernste Stimmung, und eine zaubervolle, jeden Mißton ausschließende Harmonie zum wohlthuendsten Ganzen verbunden sind, wie wir es an seinen Altarbildern in der Galerie Pitti zu Florenz und in einigen Kirchen von Lucca mit Bewunderung wahrnehmen.

Für die Anordnung in den Gemälden hatten die ältern Meister, namentlich bei den rein symbolisch gehaltenen Altarbildern sich durch das Gesetz strenger Symmetrie bestimmen lassen. Ungesucht und unbewußt war durch die Aufrichtung des Thrones für die heilige Jungfrau und durch die Aufstellung der Heiligen zu beiden Seiten die Pyramidalform entstanden und maßgebend geworden. Bei dem Uebergang zur Darstellung von Begebenheiten war über dem Eifer für Lebendigkeit und Wahrheit der Schilderung das Gesetz symmetrischer und pyramidaler

Anordnung unbeachtet geblieben oder nur zufällig in Anwendung gekommen, so daß Zusammenhang und Gesammtwirkung häufig fehlen. Die Meister vom Anfang des 15. Jahrhunderts traten sogar mit Entschiedenheit dem alten Gesetz entgegen und schlossen ihre dramatischen Gemälde nach der horizontalen Linie ab; vornehmlich Masaccio, Ghirlandajo, Fiesole. Die klare Erkenntniß der Gesetze der Anordnung, des Gegensatzes, wie des Gleichgewichts und Zusammenhanges der Massen, und der daraus hervorgehenden pyramidalen Gruppierung, der Abrundung im Ganzen wie im Einzelnen und der damit gewonnenen richtigen und wirksamen Vertheilung von Licht und Schatten — beruhte auf wissenschaftlichen Studien, die sich vor Andern Leonardo da Vinci zur Aufgabe gesetzt und von denen er die bewundernswürdigste Anwendung in seinem Gemälde vom Abendmahl in S. Maria delle Grazie zu Mailand gemacht, in welchem er die an eine lange Tafel vertheilten Personen so ordnete, daß — wenn auch die Horizontale des Ganzen unvermeidlich war, doch — immer mehre zusammen eine geschlossene Gruppe bildeten. Ueberhaupt lenkte dieser in alle Höhen und Tiefen der Kunst wie des Lebens dringende Geist allseitig durch Wort und Werk auf klares Erkennen, gründliches Wissen, vollkommenes Können, auf die vertrauteste Bekanntschaft mit der Natur und den Gesetzen ihrer Erscheinung, wie mit den Mitteln ihrer bildlichen Darstellung in Zeichnung, Modellierung und vollendeter Ausführung.

Masaccio's und Ghirlandajo's Formenstrenge und Signorelli's Studium der Verkürzungen hatten das Auge erschlossen für den Abstand der Zeichnung bei den ältern Meistern von der Natur und dem wirklichen Leben. In die Tiefe aber waren auch jene nicht gedrungen, den vollen Umfang ihrer Aufgabe hatten sie nicht erkannt. Für den auf der genauesten Kenntniß

der Anatomie beruhenden, ganz naturgetreuen und richtigen Ausdruck aller Körperformen, für die feinsten Unterschiede des bei jeder Bewegung verschiedenen Muskelspieles, der fleischigen, sehnigen und der fetten Theile, der Verbindung der Musculatur mit dem Skelet, für ein in solchen mit unermüdlichem Eifer verfolgten Studien gewonnenes Formengedächtniß, dem es möglich wurde, den menschlichen Körper in allen Lagen und Richtungen auch ohne Beihülfe des Modells sich vollkommen richtig vorzustellen und zugleich die Bewegungen dem Zweck entsprechend und anatomisch tadellos zu zeichnen — bedurfte die Kunst eines neuen und außerordentlichen Genius, und erhielt ihn in Michel Angelo Buonarroti, der in dem Carton der Schlacht von Anghiari — davon später ausführlicher gesprochen werden soll — nach dieser Seite hin den Gipfel der Vollendung erreichte. Selbstverständlich ist damit die Bedeutung dieses Riesengenius, der berufen war, der christlichen Kunst ihren erhabensten Ausdruck zu geben, nicht erschöpft, nicht einmal annähernd bezeichnet. Da uns aber entscheidende Momente im Leben Raphael's wieder zu ihm und seinen Werken führen, so möge hier diese Andeutung genügen!

Zu der Arbeit zweier Jahrhunderte an der allmählichen Entwickelung aller Kräfte, die die Vorbedingung einer Blüthezeit, wie sie die italienische Malerei erlebt, ausmacht, tritt noch eine von den bisherigen gesonderte, höchst bedeutsame Aufgabe, welche der Malerschule Umbriens zugetheilt war.

Wenden wir nun unsere Blicke auf diese, die ja für die Bildung, wie für das Verständniß Raphael's von der unmittelbarsten Bedeutung ist, so stellt sie sich uns als eine durchaus eigenthümliche, abgeschlossene kulturgeschichtliche Erscheinung dar, zu welcher aus den übrigen Malerschulen Italiens keine Wege führen. Giotto's in Assisi entwickelte Thätigkeit ist auf sie ohne

eigentlich bildenden Einfluß geblieben; eine Einwirkung von Siena aus durch Taddeo Bartoli (welche Rumohr annimmt), läßt sich durchaus nicht nachweisen, wie sie denn auch bei der geringen Bedeutung dieses Meisters ohnehin unwahrscheinlich ist; eher könnte Fiesole's — freilich nur sehr kurzer — Aufenthalt in Foligno Spuren zurückgelassen haben, wenn nicht dessen Kunst so eng mit seiner Persönlichkeit verbunden wäre, daß mehr als der allgemeine, darin herrschende religiöse Geist sich hätte mittheilen lassen. Dies würde am ersten mit der herrschenden Ansicht stimmen, daß die umbrische Malerschule vor allen sich dadurch auszeichnet, daß sie die Traditionen der Kirche mit der größten Innigkeit und Innerlichkeit erfaßt und mit begeisterter Schwärmerei festgehalten; von kindlichem Glauben durchdrungen Andacht und Frömmigkeit aus eigner Seele den Gestalten der Kunst eingehaucht, die Gluth religiöser Empfindung und die beruhigende Macht des Gebets in der tiefen, warmen und harmonischen Färbung ihrer Gemälde kundgegeben, und damit die christliche Kunst zur Höhe der Vollendung geführt habe, von der jeder Fortschritt abwärts führe.

Es ist gewagt, einer so allgemein verbreiteten Annahme entgegenzutreten; und dennoch habe ich mich von ihrer unbedingten Richtigkeit nie überzeugen können. Wohl sind Bonfigli's Heiligenbilder zart, tief und innig; vornehmlich die Verkündigung — wenn dieses Bild von ihm ist — (die aus Maria nuova zu Perugia in die öffentliche Sammlung daselbst übergegangen) von wahrhaft heiliger Empfindung; und doch hat dem Meister dabei noch eine andere Macht die Hand geführt, die den größten Zauber ausübt, in der Kunst, wie im Leben: — die Schönheit! Und sie ist's auch, in der ich das treibende Princip, die Seele der umbrischen Malerschule wieder erkenne. Wohl haben die Gebete unserer Religion, und vor allen das Gebet aller Gebete,

das uns Christus gelehrt, einen heiligen Ursprung und sind vollkommen geeignet, religiöses Leben zu wecken und zu nähren. So wenig man aber in der regelrechten Wiederholung auswendig gelernter Gebete, der eifrigen Theilnahme an kirchlichen Ceremonien, der sorgfältigen Beobachtung der dabei üblichen Geberden und Stellungen die Merkmale wahrhaftiger Frömmigkeit und Religiosität wird erkennen wollen, eben so wenig können die Gestalten der umbrischen Malerschule (in ihrer überwiegenden Mehrheit) mit ihren stereotypen Bewegungen, der andächtig erhobenen, demüthig gesenkten, sentimental geneigten Kopfhaltung und den süßen Mienen in den immer gleichen Gesichtszügen, mit den zart sich berührenden Fingerspitzen zur Anbetung gefalteter Hände, mit den zierlich eingeknickten Knien, dem unbefangenen Auge den Eindruck frommer Schwärmerei machen. Das Einerlei der Physiognomien bei Alt und Jung, bei männlichen wie bei weiblichen Heiligen, bei Gott Vater wie bei den in der Glorie ihn umgebenden Seraphim und Erzengeln, die unterschiedlose Lust an der Ausschmückung der Gestalten mit bunten Schleifen und Bändern — einerlei, ob sie einer einst lebenslustigen Magdalena und einer Königstochter Katharina, oder den Wüsten-Heiligen Johannes und Hieronymus gilt — deutet auch auf eine andere bewegende Kraft, als die fromme Schwärmerei; und leichter, als sie, kann dazu das Bestreben verleiten, in der Kunst Alles den Geboten der Schönheit zu unterwerfen. Die Schönheit ist es, um welche die umbrische Schule mit allen Kräften ringt, Schönheit um jeden Preis, selbst auf Kosten der Wahrheit! Schönheit in den Gesichtszügen, in jeder Haltung und Bewegung, in Bekleidung und Schmuck, in Zeichnung und Färbung. So sehen wir schon Niccolo Alunno, den der Mangel an wahrem Gefühl zur Carricatur des Ausdrucks verleitet (in der Kreuzigung zu Foligno, in den Gemälden der va-

ticanischen Galerie) in der Stellung einzelner Figuren die Schönheitslinie suchen. Stärker indeß treten die bezeichneten Eigenschaften an den nachfolgenden Vertretern der Schule hervor, vornehmlich an Pinturicchio, dessen Altarbilder in Araceli und S. Maria del Popolo zu Rom und fast überall von einem ermüdenden Einerlei sind, während die Fresken in der Libreria zu Siena vornehmlich durch die Schönheit der Gestalten, die Mannichfaltigkeit der Trachten, die frische Farbenpracht und edle Zeichnung mehr anziehen, als durch eine lebendige und charakteristische Darstellung der Begebenheiten. — Auch Ingegno, wenn die ihm zugeschriebenen Werke in Perugia von ihm sind, Lo Spagna, Giannicola und wie sie alle heißen mögen, die einst die Kirchen Umbriens mit ihren Werken erfüllt, weichen nicht oder nur selten und wenig von der breiten Straße ab, die ihrer Aller Meister, Pietro Perugino, vorgeschrieben und innegehalten hat.

Schon aus der Vergleichung mit dem Gebet, oder dem Altardienst und andern kirchlichen Ceremonien, die durch gewohnheitsmäßige Wiederholung wohl an Wirkung verlieren, aber doch auch dann noch immer wieder auf die ursprüngliche Quelle hinführen können, geht hervor, daß in den Werken der umbrischen Schule ein Schatz niedergelegt ist, der, mit dem rechten Sinn erfaßt, das innerliche Leben der Kunst zu fördern vermag.

Unleugbar spricht diese ursprüngliche, aus wahrer Empfindung hervorgehende Innigkeit aus den frühern Werken Perugino's zu uns und wirkt wie ein Zauber, der das allmähliche Erkalten des Gefühls und die ganz äußerlich gewordene Frömmigkeit künstlich verbirgt, was ihm um so leichter gelingt, als der Meister dem strengen Styl seiner Zeichnung, der verklärenden, tiefen und warmen Färbung treu bleibt. Mit Bestimmtheit kann man von Perugino sagen, daß in ihm die volle Eigenthümlich-

keit der umbrischen Schule mit all ihren Tugenden und Schwächen sich concentriert, wie er denn auch die ihr eigne technische Behandlung und Ausführung der Gemälde auf den höchsten Punkt der Vollendung gebracht hat. Da aber seine Bedeutung für Raphael, aus diesem weiten Kreis der Kunstentwickelung heraustretend, zur persönlichen Beziehung wird, und da ich deßhalb später ausführlicher auf ihn zurückkommen werde, so begnüge ich mich hier mit der gegebenen, nur allgemeinen Hinweisung auf ihn, wie auf ältere italienische Kunst überhaupt, und wende mich nun zu dem Genius, der erlesen war, alles was im Laufe zweier Jahrhunderte einzeln und zerstreut zur Entfaltung und vollkommenen Durchbildung künstlerischer Kräfte gethan war, in seinen Leistungen harmonisch verbunden der Welt darzubieten.

Raphael.

I.

Kindheit und Knabenalter.

1483 bis 1495.

In den umbrischen Gebirgen, und zwar den östlichen Ausläufern der Apenninen, liegt auf einem hohen, ringsum freistehenden Berge die Stadt Urbino, im 15. Jahrhundert Hauptstadt eines selbständigen Herzogthumes und Residenz des Fürsten Friedrich von Montefeltro und — nach dessen Tode, 1482 — seines Sohnes Guido Ubaldo. Wie die Wege zur Stadt steil emporgeführt sind, so sind es alle Straßen in ihr, noch jetzt — bis auf eine ganz kurze Stelle — für Wagen unzugänglich. Zu dem kunst- und prachtreichen Schloß, das Herzog Friedrich gebaut, fügte Guidobaldo auf dem Gipfel des Berges, hoch über Schloß und Stadt, ein festes Castell, da bürgerliche Unruhen ihn veranlaßt hatten, einen sichern Rückhalt sich zu schaffen.*)

Ein dichter Eichenwald breitete seine tiefen Schatten über die Ostseite des Berges, während üppige Wiesen die übrigen Abhänge deckten. Der Eichenwald ist fast ganz gelichtet, die Wiesen haben sich großentheils in Gärten verwandelt, aus denen freundliche Häuser hervorblicken; die Zwingburg ist gefallen und

*) Vergl. Memoirs of the Dukes of Urbino, illustrating the arms, arts and literature of Italy from 1440—1620 by James Dennistoun, 3 Vol. London 1851.

öde, und nur einsame Carmeliter-Mönche, die am Eingange zu ihr in stillen Klosterzellen hausen, wandeln dort im hohen Gras und bauen zwischen den zerfallenen Mauern Kohl und Carciofi und die Freude spendende Rebe, heimgehend Einer nach dem Andern in die noch stillere Behausung, ohne Nachfolger in der verlassenen Zelle, bis der Letzte von ihnen sein eignes Grab sich gräbt und dem heranwachsenden Geschlecht des verjüngten Italiens es überläßt, Leben aufgehen zu lassen an der Stelle, über welche es, vom Geist der Gegenwart gedrängt, den Tod verhängt hat.

Welch' ein Rundgemälde thut sich auf dieser Höhe vor unsern Augen auf! Zu unsern Füßen die Stadt mit ihren Thürmen und Kuppeln, dem Palast, den von allen Seiten des Berges in die Tiefe sich hinabziehenden Straßen! Dunkles Waldgebirge rings umher — weit und breit keine Ortschaft, kein Dorf, kaum ein vereinzelter Weiler — hie und da auf der Spitze eines Hügels die Trümmer einer Burg, oder im Dickicht der Waldung die glänzenden Mauern eines Klosters, von dessen stillen Bewohnern und deren frommer Beschäftigung bis jetzt noch die helltönende Gebetglocke die Kunde über die Thalschluchten und weithin von Berg zu Berge trägt.

Wie einsam ist die Gegend! und wie einsam muß sie in frühern Zeiten, selbst noch im 15. Jahrhundert gewesen sein, wo zwar die Ritterburgen noch standen und bewohnt waren, wo aber an der Stelle der breiten und gut erhaltenen Straßen, die jetzt nach allen Seiten hinab- und hinausgeführt sind, nur schmale Saumpfade zu der Bergstadt leiteten.

Aber über das nahe Waldgebirge schweift der Blick in die Ferne, zu den oft noch im Sommer mit Schnee bedeckten Höhen, die der Gegend das Gepräge einer Alpenlandschaft geben. Berge hinter Bergen erheben sich in wechselvollem, wellenförmigem

Linienspiel, in immer duftigeren Farben; man glaubt in ein hochaufgeregtes, und in der Aufregung festgebanntes Meer zu sehen, aus dem hie und da eine Felseninsel emporragt, und in welchem wir selbst auf smaragdgrünem Eiland wohnen. In Südosten steigt aus der Tiefe der Berg auf, an dessen Fuß der Paß von Furlo das Thal des Metaurus schließt; daran reihen sich die Berge Di Cadria, S. Diego und der Monte Negrone, dessen lang verborgen gehaltene Schätze an Steinkohlen und Petroleum die jüngste Zeit endlich ans Licht gebracht; vor den glühenden Abendhimmel legt sich mit dunkel-violetten Schatten das Gebirge der Carpegna, während die beiden Sassi di San Simone, die ehemaligen Grenzsteine zwischen Toscana und dem Kirchenstaat, weiter im Südwesten vom Streiflicht der untergehenden Sonne vergoldet werden, und in weiter Ferne über die nordwestlichen Gebirge die hohe Felsenstadt des Freistaates San Marino ihr umstrahltes Haupt in die Luft hebt; unmittelbar aber vor uns und hinter Urbino in derselben Richtung der Monte Cesano in tiefe Abendschatten sich hüllt.

In dieser mit Naturschönheiten reich ausgestatteten, von der Außenwelt aber wie durch eine unübersteigliche Ringmauer nach allen Seiten abgeschlossenen, stillen und kleinen Bergstadt ward am 6. April*) des Jahres 1483 dem Maler Giovanni Santi, der seit ungefähr einem Jahr mit Magia, der Tochter des Kaufmanns Battista Ciarla zu Urbino, verheirathet war, ein Knabe geboren, den die Aeltern unter den Schutz des Erzengels Raphael stellten und auf dessen Namen taufen ließen, und den

*) Vasari gibt den Charfreitag 1483, der auf den 28. März fiel, als den Tag von Raphael's Geburt an; allein die vom Card. Pietro Bembo verfaßte Grabschrift Raphael's im Pantheon „Vixit annos XXXVII integer integros", nach welcher er am Tage seiner Geburt gestorben (am 6. April 1520), berichtigt den fast allgemein angenommenen Irrthum.

die Natur aus der Fülle ihres Reichthums mit den seltensten Gaben beschenkt und göttliche Fügung erkoren hatte, durch die vollkommensten Werke der Kunst Mit- und Nachwelt zu erfreuen und bei allen Völkern der Erde einen unsterblichen, hochgefeierten Namen zu gewinnen. Eng und steil ist die Gasse und klein darin das Haus, in welchem die Wiege des beglückten Knaben stand, aber frisch und kräftig die Bergluft, die er athmete, treu und sorgsam die Pflege, in der er an liebender Mutterbrust aufwuchs. Nur Liebe, Güte und Frömmigkeit sah das erwachende Auge und Herz im harmlosen Familienkreise, dem außer den Aeltern noch eine Schwester des Vaters, Santa, und — freilich nur auf kurze, vom Tode abgekürzte Frist — ein Brüderchen und zwei Schwesterchen angehörten. Schön wie die Umgebung der Stadt mit ihren grünen Thälern und blauen Bergen ist die Bevölkerung, vornehmlich Frauen und Kinder, und so konnte auch die Außenwelt auf des Knaben Sinne und Gemüth die wohlthuendsten Wirkungen hervorbringen.

Noch steht das Haus, in welchem Raphael geboren, in der Contrada del monte zu Urbino wohlbehalten, und ist durch eine lateinische Inschrift als solches bezeichnet, die ein späterer Besitzer, der Architekt Muzio Oddi von Urbino, um 1635 daran hat anbringen lassen. Diese lautet:

Nunquam moriturus
Exiguis hisce in aedibus
Eximius ille pictor Raphael
natus est
Oct. Id. Apr. An. MCDXXCIII.
Venerare
igitur hospes
Nomen et Genium loci.

Ne mirere!
Ludit in humanis divina potentia rebus
Et saepe in parvis claudere magna solet.

(In diesem kleinen Hause ist der unsterbliche herrliche
Maler Raphael am 8. Apr. 1483 geboren. Ehre darum,
o Fremdling, den Namen und den Genius dieses Ortes!
Wundre dich nicht!
Oftmals spielt im Menschengeschick die göttliche Fügung,
Schließt in dem winzigsten Raum Großes und Herrliches ein.*)

Die ersten Kunsteindrücke aber erhielt er in der Werkstatt des Vaters, der ein thätiger und vielbeschäftigter Künstler war. Vasari sagt von ihm, daß er ein guter Hausvater, der seine Kinder zu rechtschaffenem Lebenswandel angeleitet, nicht aber ein ausgezeichneter Künstler gewesen. Die Jetztzeit fällt ein günstigeres Urtheil über ihn, und ich bin der Ansicht, daß Raphael die Vorzüge, durch die er sich von seinen Mitschülern bei Perugino unterscheidet, und die ihn vor ihren Fehlern bewahrten, hauptsächlich den Eindrücken zu danken hat, die er in frühester Jugend in der Werkstatt seines Vaters erhalten.

Viele von des Giovanni Santi Werken, namentlich in Urbino selbst, sind zu Grunde gegangen. Da er sie in der Regel nur mit „Johannes Santis de Urbino p." ohne Jahrzahl bezeichnete, so ist eine chronologische Folge nicht leicht herzustellen. Halten wir uns darum zunächst an ein Bild, dessen Entstehungszeit genau bestimmt, und das leicht zugänglich ist, um so lieber, als wir uns Raphael, der bei der Anfertigung desselben im sechsten Jahre stand, bei seinen Fähigkeiten bereits empfänglich genug für die Kunst des Vaters denken können.

Dieses Gemälde befindet sich über dem Altar der ersten Capelle links in der Kirche S. Francesco zu Urbino, und ist

*) Das Haus bleibt immer ein „kleines", auch wenn erwiesenermaßen zur Zeit, da Raphael geboren wurde, das Nachbarhaus damit verbunden war. Der Geburtstag ist auch nicht ganz richtig angegeben. — Anstatt „Oct. Id. Apr." mußte nach obiger Bemerkung stehen: „V. Kal. Apr." S. Comolli, Vita inedita di Raffaello, Roma 1790, not. 5.

wohl erhalten. Aus dem Kirchen-Archiv wissen wir, daß es von der Familie Buffi im J. 1489 gestiftet worden.*) In der Mitte des Bildes sitzt die heilige Jungfrau auf einem in den architektonischen Formen der Renaissance gehaltenen Thron, Kopf und Körper in einen weiten Mantel gehüllt, unter welchem das Unterkleid stellenweis zum Vorschein kommt. Sie hält mit der Rechten das auf ihrem rechten Schooße sitzende, ganz unbekleidete Kind, das nur eine Korallenschnur um den Hals und ein Band um die linke Schulter und den Oberleib hat; es hebt segnend die Rechte empor und zeigt mit der Linken auf die Mutter, als die einflußreiche Helferin, die aber diese Auszeichnung mit sanfter Bescheidenheit abwehrt. Rechts vom Thron stehen der Täufer Johannes mit faltenreichem Mantel über dem härenen Gewand, mit dem Agnus-Dei-Stab und auf Christus zeigend, neben ihm Franciscus, die geöffneten Hände mit den Wundenmalen erhebend: auf der andern Seite Sebastian (der Titel-Heilige des Altars), den Kopf zum Himmel gewendet, an den Armen gebunden, von Pfeilen durchbohrt, und Hieronymus, sein Buch auf die Lehne des Thrones stellend. Ueber dem Throne, in einem Kranz von Seraphim, Gott-Vater, ein lebensmüder Greis, niederblickend, die Erdkugel in der Linken, mit der Rechten segnend. Unter ihm zu beiden Seiten je ein Engel in springender Bewegung, mit einem Fuße auf einem Wölkchen stehend, und an dünner Schnur eine Krone haltend über dem Haupte Maria's. — Die strenge Symmetrie, die der Meister bis dahin beobachtet, wird im Vorgrund rechts unterbrochen durch die knieend betende Gruppe der Donatoren, des Sgre. Buffi, seiner Frau und seines etwa sechsjährigen Knaben, dessen schwarzes, lockiges Haar von

*) Im Buche A des Archivs heißt es: Altare S. Sebastiani — imago lignea perpulcra, ornatum mediocriter, fuit erectum a familia de Buffis anno 1489.

einem braunen Käppchen zusammengehalten wird. — Der Styl ist streng und kantig, die Zeichnung hart und trocken und ohne merkliches Naturgefühl und Formenverständniß. Die Stellung und Bewegung des Johannes ist freilich mehr conventionell als charakteristisch; die der springenden Engel noch mehr; doch ist im Ganzen die Haltung der Gestalten frei und ausdrucksvoll, und ein Sinn für Schönheit spricht aus allen Gesichtszügen von den Köpfchen der Seraphim bis zu dem kleinen Buffi. Die Carnation ist ziemlich kräftig, geht aber in den Schatten in's Graue; die Gewänder haben ganze Farben, mit Ausnahme der Engel, die changierende Kleiderstoffe tragen. Die Halbfigur von Gott Vater hat Goldgrund hinter sich; die Heiligenscheine sind in perspectivischer Verkürzung gezeichnet. Den Hintergrund bildet eine hügelige Landschaft. Der Gesammteindruck ist der von Würde, Ernst und Wahrhaftigkeit.

Dieses Gemälde ist das Mittelbild eines Triptychons, dessen Seitenflügel gegenwärtig im Chor der Kirche aufgehängt sind, und die — wenn sie auch, wie doch wahrscheinlich, von Giovanni herrühren, — den Meister noch von einer bessern Seite zeigen. Auf der einen Tafel sehen wir den jungen Tobias mit dem Fisch in der Hand, vom Engel geleitet, der ihm den Weg zum Throne der Jungfrau zu zeigen scheint. Da ist nichts Conventionelles in Stellung und Bewegung, in Faltenwurf und Gesichtszügen, die bei aller idealen Schönheit in Farbe und Form lebenswahr sind. Es ist unmöglich, vor diesem Bilde nicht an Raphael's Madonna del Pesce zu denken, und darin nicht die Grundzüge der Gruppe zu ihrer Rechten wieder zu erkennen! Von gleichem Werthe ist die zweite Tafel mit dem h. Rochus, dessen ritterliche Gestalt und ungezwungene Haltung einen durchaus selbständigen Künstler von weit fortgeschrittener Durchbildung verrathen.

Aus demſelben Jahre 1489 ſtammt noch eine zweite, in aller Weiſe bedeutende Arbeit Giovanni's, die er im Auftrag des Grafen Oliva Pianani für deſſen Familien-Grabcapelle im Minoritenkloſter Monte Fiorentino zwiſchen Urbino und Urbania ausgeführt: eine Madonna auf dem von Seraphim umgebenen Thron, mit dem Chriſtkind auf dem Schooß, deſſen Köpfchen ſie ſtützt. Zu ihrer Rechten ſteht im ritterlichen Waffenſchmuck der heil. Crescentius, und neben ihm, dem Chriſtkind mit Inbrunſt zugewendet, S. Franciscus; und hinter beiden zwei ſehr liebliche Engelgeſtalten. Zur Linken ſtehen in Cardinalskleidung St. Hieronymus, in ein Buch vertieft, und St. Antonius Abbas, und hinter ihnen wiederum zwei Engel von gleicher Schönheit wie die andern. Im Vordergrund kniet Graf Carlo Oliva in Stahlrüſtung, und über die Marmorwände zu beiden Seiten blicken muſicierende Engel vor, deren Lieblichkeit mit der der übrigen Himmelsboten im Bilde wetteifert. Auch bei dieſem Werke hat Giovanni ſich als ſelbſtändigen Meiſter bewährt in Zeichnung, Färbung und Ausführung, wie in der Compoſition und dem Ausdruck der Geſtalten. Beſonders beachtenswerth dabei iſt bei der Carnation neben den ins Graue ſpielenden Schatten die Wahl röthlicher Mitteltöne, die wir in den frühen Werken Raphael's wieder antreffen werden. Auf dem Bild ein S. Francesco zu Urbino iſt an einer Thronſtufe ein Zettel angeheftet, ſicher für die Inſchrift, die aber nicht (oder nicht mehr) darauf ſteht. Auf dem Bilde in Monte Fiorentino trägt ein in ähnlicher Weiſe angebrachter Zettel die Inſchrift: Carolus Olivas Planiani Comes Divae Virgini ac reliquis Celestibus Joanne Sancto Pictore dedicavit MCCCCLXXXVIIII. An der Predella ſind vier Bruſtbilder von Franciscaner-Heiligen angebracht.

Unſere Achtung vor Meiſter Giovanni ſteigt aber noch höher

vor dem Werke, das er im Auftrage des Patriziers Pietro Tiranni in dessen Familiencapelle in S. Domenico zu Cagli a fresco ausgeführt. Es ist wiederum die heilige Jungfrau auf dem Thron, über welchem eine Krone schwebt. Das Kind steht auf ihrem Schooß; dem Throne naht von jeder Seite ein anbetender Engel. Neben dem einen stehen St. Franciscus, die Augen andächtig auf ein Crucifix gerichtet, und St. Petrus; auf der andern Seite Dominicus und Johannes der Täufer, in gewohnter Stellung. Im Hintergrund, durch eine Marmorwand abgeschlossen, sieht man in kleinen Figuren die Auferstehung Christi. In der Mitte des Bogens, der die Altarwand umschließt, ist das Bild des ewigen Vaters angebracht, und unter ihm stehen Engelkinder auf lichten Wölkchen.

Abgesehen davon, daß Giovanni sich hier als gewandten Frescomaler erweist, ist das Werk in Zeichnung und Färbung, sowie vornehmlich im Ausdruck der Gestalten so vortrefflich, daß es nicht nur als seine gelungenste Arbeit angesehen werden kann, sondern daß auch die (freilich durch kein Document beglaubigte) Annahme glaubwürdig ist, daß es einer spätern Zeit, als die genannten Bilder, nehmlich dem J. 1492, angehöre; ja man will sogar in einem der Engel neben dem Throne die Züge des damals neunjährigen Raphael wiedererkennen. (Beiläufig! eine ebenso willkürliche als unnütze Annahme, die sich häufig vor jedem schönen Knaben- oder Jünglingsgesicht in Zeichnungen, Malereien und Büsten aus der Zeit der Kindheit und Jugend Raphael's wiederholt.)

Obschon die hier beschriebenen Gemälde hinreichen würden, uns eine Vorstellung vom künstlerischen Charakter des Vaters Raphael's zu machen, so will ich doch nicht unterlassen, noch einige der mir bekannten Werke Giovanni's, wenn auch nur flüchtig, anzuführen. In S. Sebastiano zu Urbino ist das

Hauptaltarbild, das Martyrium des Titelheiligen mit einer ganzen Genossenschaft als Stiftern von seiner Hand, eine gute und fleißige Arbeit, verdienstlich vornehmlich in den lebenswahren Bildnissen, der malerischen Behandlung und glücklichen Vollendung. — Seines Namens Unterschrift trägt ein Altargemälde in Gradara bei Pesaro, eine Madonna in trono mit den HH. Stephan, Sophia, Johannes Baptista und Michael vom J. 1484; ebenso die „Verkündigung", die jetzt in der Galerie der Brera zu Mailand ist, ursprünglich aber für die Kirche S. Maddalena in Sinigaglia gemalt war. — Im Hospitalbethaus zu Montefiore bei Pesaro sieht man von ihm eine Madonna mit dem Kinde in einem weiten Mantel, der von Engeln über eine Anzahl Andächtiger ausgebreitet wird. Zur Seite stehen Paulus und Johannes, Sebastian und Franciscus. — In S. Bartolommeo vor Pesaro befindet sich ein H. Hieronymus von ihm mit seiner Namensunterschrift; in S. Croce zu Fano ein ganz vorzügliches Altargemälde, gleichfalls mit seinem Namen, Maria auf dem Thron, mit den HH. Helena, Zacharias, Rochus und Sebastian und mehren Seraphim von unschuldvoller Lieblichkeit; und (in gleicher Weise bezeichnet) in S. Maria nuova daselbst die „Heimsuchung", ein figurenreiches Bild mit schöner Landschaft.

Auch ohne den Spuren noch andrer Werke Giovanni's nachzugehen, sehen wir in ihm einen vielfach in Anspruch genommenen, thätigen Künstler. Er gehört der umbrischen Schule an, und manche Züge erinnern lebhaft an sie, selbst an Perugino. Er theilt mit ihr das Bestreben nach idealer Formengebung und die etwas allgemein gehaltene Auffassung der Natur; selbst von gewissen Gewohnheits-Stellungen (z. B. mit eingeknicktem Knie) ist er nicht frei; dennoch erscheint er durchaus innerlicher, tiefer und wahrer im Ausdruck, als die Mehrzahl der umbrischen

Maler und über seine Engelköpfchen und Engelgestalten ist ein Zauber von Anmuth ausgegossen, von dem wir uns, ohne eines Fehlschlusses verdächtig zu werden, vorstellen dürfen, daß er eine mächtige Anziehungskraft und nachhaltige Wirkung auf die kindliche Seele Raphael's ausgeübt habe. Ist man doch oft versucht, solche Stellen in den Bildern des Vaters raphaelisch zu nennen!

Ob Raphael, wie Einige wollen, schon thätigen Theil genommen an den Werken des Vaters, läßt sich sichrer bezweifeln, als nachweisen. Genug, daß wir erkennen, was von des Vaters Geist auf ihn übergegangen, und welche Richtung er zuerst würde eingeschlagen haben, wenn er seine Lehrjahre unter der Leitung seines Vaters hätte zubringen können. Es war ihm dieß nicht beschieden, und dieser, wie noch mancher andere Schmerz sollte ihn frühzeitig mit dem Ernst des Lebens bekannt machen. Am 7. October 1491 hatte er seine so überaus liebreiche und geliebte Mutter durch den Tod verloren, und schon am 25. desselben Monats war ihr sein Schwesterchen ins Grab gefolgt. Noch vor Ablauf eines Jahres am 25. Mai 1492 hatte sich sein Vater wieder verheirathet mit Bernardina, der Tochter des Goldarbeiters Pietro Parte zu Urbino, und Raphael mußte sehr bald inne werden, daß er mit ihr keinen Ersatz für die verlorene Mutter erhalten habe. Das sollte ihm erst recht fühlbar werden, als ihm auch der Vater am 1. Aug. 1494 durch den Tod entrissen wurde,*) und er in seinem elften Jahre, unter Vormundschaft seines Oheims (väterlicherseits), des Priesters Don Bartolommeo Santi, der Obhut seiner Stiefmutter überlassen war.

Wir sind ohne alle Nachricht, auf welchen Wegen und durch wen nach des Vaters Tode Raphael's unzweifelhaft schon an

*) Er liegt in S. Francesco zu Urbino begraben, in welcher Kirche das oben beschriebene Altarwerk von ihm noch heute wohlerhalten zu sehen ist.

den Tag getretenes Talent weiter gepflegt und entwickelt worden. Wir werden nicht irren, wenn wir voraussetzen, daß der Knabe mit Eifer aufgesucht und mit Fleiß betrachtet hat, was Urbino an Kunstwerken enthielt, mehr noch, daß er sich um die Bekanntschaft der daselbst beschäftigten Künstler wird bemüht haben. Sehen wir uns nach den Stellen um, an denen der erwachende Genius neue Anregung und Belehrung fand oder finden konnte!

In Urbino ist eine kleine Kirche, dem h. Johannes Baptista gewidmet, von den Brüdern Lorenzo und Jacopo di San Severino im J. 1416 ganz a fresco ausgemalt. An der Chorwand ist die Kreuzigung Christi mit dem Aufwand von sehr vielen Figuren und mit einer Leidenschaftlichkeit dargestellt, durch welche Haß und Schrecken, Schmerz und Klage bis zur Grimasse gesteigert sind, zugleich aber auch mit aufmerksamer Beobachtung des Lebens und nicht ausschließlich häßlicher, sondern — namentlich bei Frauen und Kindern — auch schöner Formen. — An den Seitenwänden ist die Geschichte des Täufers Johannes dargestellt: die Vision des Zacharias im Tempel, mit dem Eindruck derselben auf das Volk; die Heimsuchung (Maria im weißen goldgestickten Kleid, von drei Frauen begleitet, wird von Elisabeth umarmt, sodann ins Haus geführt, an dessen Schwelle Zacharias sie knieend begrüßt); die Geburt des Johannes (Maria hält das neugeborene Kind im Arm und herzt es; drei Frauen besuchen die Wöchnerin); die Beschneidung unter einer Weinlaube im Beisein vieler Frauen und Mädchen; der Abschied Maria's von Elisabeth und Zacharias. — Die Predigt des Johannes in der Wüste; die Taufe des Volks (beides sehr figurenreiche Bilder); die Taufe Christi; Johannes als Strafprediger vor Herodes. — Die zweite Abtheilung von der Predigt an, nebst einem großen Theil der Kreuzigung ist von andrer

und um vieles schwächerer Hand, als die Kindheits-Geschichte. In dieser herrscht bei lichter Färbung ein einfach würdiger Styl, einfältige Wahrheit und ein häufig (vornehmlich bei den Frauengestalten) gelungenes Bestreben nach Schönheit, das nicht spurlos an Raphael vorüber gegangen ist.

Weniger Einfluß traue ich dem Bilde von der Geißelung Christi zu, das Pietro della Francesca di Borgo S. Sepolcro im Auftrag des Herzogs Friedrich gemalt, und das man noch in der Sacristei des Domes aufbewahrt. Es ist klein, ganz wie ein Miniaturbild in höchster Vollendung ausgeführt, namentlich in seinem architektonischen Theil; fein und schlank sind die Figuren; besonders drei, in's Zeitcostume gekleidete, im Vorgrund stehende Männer, mit der Unterschrift „Convenerunt in unum" (sie haben sich verabredet, oder verschworen), was zu der Deutung Veranlassung gegeben, es seien damit persönliche Feinde des Herzogs gemeint. — Von größerem Interesse waren vielleicht für Raphael die Bildnisse des Herzogs Friedrich und seiner Gemahlin von demselben Künstler, auf deren Rückseite allegorische Bilder gemalt waren: bei dem Herzog dieser selbst, von einer Victoria gekrönt, begleitet von Gerechtigkeit, Klugheit, Stärke und Mäßigung, auf einem von zwei Rossen gezogenen, von Amor geleiteten Triumphwagen; bei der Herzogin diese auch in Gesellschaft einiger Tugenden, auf einem von Einhörnern gezogenen und von Amor geführten Wagen; Bilder, die gegenwärtig wohlerhalten in der Galerie der Uffizi zu Florenz aufbewahrt werden.*)

Der unter dem Namen des Fra Carnevale in der Kunstgeschichte bekannte Dominicaner Bartolommeo Corradini aus S. Cassiano di Cavallino hatte in S. Bernardino zu Ur-

*) Gestochen in der Galleria illustrata di Firenze.

bino 1472 das Hauptaltarbild gemalt (das jetzt in der Brera zu Mailand ist), ein Werk, das schwerlich eine bedeutende Wirkung auf Raphael wird ausgeübt haben. Wohl dagegen dürfte die Anwesenheit des Luca Signorelli aus Cortona, der 1494 mit einer allerdings nur kleinen Arbeit für die Kirche S. Spirito zu Urbino beschäftigt war, nicht ganz spurlos an unserm jungen Künstler vorüber gegangen sein; gewiß wenigstens wird er sich später bei Signorelli's großartigen Schöpfungen in Orvieto an die kleinen Bilder der Kreuzigung und Ausgießung des heiligen Geistes erinnert haben, die derselbe um die genannte Zeit in Urbino gemalt, wo sie noch gegenwärtig zu sehen sind.

So war ihm vielfach die Gelegenheit geboten, von der Kunstthätigkeit seiner Landsleute und zwar in verschiedenen Richtungen einen wenn auch nur ganz allgemeinen Begriff zu bekommen.

Nicht minder hatte Raphael schon in seinen Knabenjahren Gelegenheit, durch ein sehr ausgezeichnetes Werk mit der ältern deutschen Kunst bekannt zu werden. In der kleinen Kirche der Brüderschaft del Corpo di Cristo zu Urbino befand sich über dem Altar eine Tafel mit der Austheilung der Communion an die Apostel durch Christus, welche ein deutscher Maler, Justus von Gent, im Auftrag der Brüderschaft und unter thätiger Förderung des Herzogs Friedrich übernommen und im Jahre 1474 vollendet hatte. Die Darstellung erinnert in dem Hauptmotiv an ein Zellenbild von Fiesole in S. Marco zu Florenz, wo ebenfalls, wie hier, Christus von der Tafel aufgestanden und einzelne Apostel ins Knie gesunken sind, alle aber das Abendmahl in Gestalt der Hostie empfangen. Der Herzog Friedrich von Urbino nebst einem venetianischen Edelmann, dazu der Maler und dessen Begleiter sehen in einiger Entfernung der Scene mit ungleicher Theilnahme zu; über der Versammlung schweben zwei Engel betend und segnend. Der

feierliche Ernst der Stimmung, die ausdrucksvollen Mienen der Männer, die große Eigenthümlichkeit der Zeichnung und Formengebung, auch wohl die Verflechtung des Fürsten und anderer Personen der Gegenwart (oder Neuzeit) mit einer Handlung längst vergangener Zeit — Alles war geeignet, einen tiefen Eindruck auf ihn zu machen. Dieser Eindruck mußte sich steigern je mehr bei wiederholter Betrachtung dem jungen Künstler die gründliche Verschiedenheit des Bildes klar wurde von Allem, was er in der Werkstatt des Vaters oder sonst in Urbino sehen konnte. Vollkommene Rechenschaft über diese Verschiedenheit wird sich zwar Raphael nicht sogleich gegeben haben, aber empfunden hat er sicherlich die größere Lebendigkeit einer der Wirklichkeit sich nähernden dramatischen Darstellweise gegenüber den in Betrachtung versunkenen rein symbolischen Gestalten der umbrischen Schule. — Noch auffallender vielleicht mußte ihm die ganz neue Art der Gesammt-Anordnung, des eigentlichen Aufbaues von dem Gemälde sein oder nach und nach werden. Denn wenn in den Altargemälden der umbrischen Schule das Gesetz der Symmetrie mit großer Strenge und Genauigkeit — selbst der Bewegungen und Stellungen — festgehalten und auf Massen-Verbindung und Gliederung nicht groß Bedacht genommen ist, ist Justus schon zu wohlgeordneter Gruppierung mit Unterabtheilungen, sowie zur Selbstbefreiung von den zu engen Vorschriften der Symmetrie fortgeschritten, ohne Störung des Gleichgewichts und mit steter Berücksichtigung der Pyramidalform.

Inzwischen befinden wir uns mit dieser Betrachtung nur auf dem Gebiet der Vermuthungen. Dagegen gibt uns eine andere Stelle eine nicht anzuzweifelnde Nachweisung über Raphael's Bekanntschaft mit Gemälden deutscher Kunst, die zu seiner Zeit in Urbino waren. Wir gewinnen damit zugleich einen Blick in sein Leben und in den Beginn seiner künstlerischen

Thätigkeit. Unter den Handzeichnungen Raphael's in der Sammlung der Akademie zu Venedig befinden sich einige Brustbilder, nach den beigeschriebenen Namen, des „Annäo Seneca Cordue", „Quintus Curtius", „Platoni", „Verg. Maroni", „Mantuano", „M. Tullio Cicero", „Homero Smyrnaeo", „Anaxagora", „Aristotili Stagiritae", „Ci. Ptolemaeo Alexi" und „Fi. Boetio". Diese mit fester Hand und mit der Feder in etwas ausgeführten Umrissen gezeichneten Köpfe sind nach jenen Phantasiebildnissen gezeichnet, die Herzog Friedrich für die Bibliothek seines Palastes von einem flandrischen Meister*) hatte in Oel malen lassen. Es waren im Ganzen 28 Bildnisse; sie kamen durch Erbschaft an die Familie Barberini; 14 derselben befinden sich noch jetzt im Palazzo Barberini zu Rom; die andere Hälfte kam 1812 an die Familie Sciarra Colonna, und von dieser an den Marchese Campana, dessen Sammlung Napoleon III. für den Louvre erworben hat, wo sie im Katalog unter den Werken deutscher Kunst aufgeführt sind. Diese mit derber flandrischer Charakteristik gezeichneten Köpfe müssen einen eignen Reiz für den jungen Raphael gehabt haben, daß er sie so sorgfältig nachgezeichnet und aufbewahrt hat. Seinem idealen Schönheitssinn und Geschmack entsprechen sie nicht, wohl aber kann ihm die schärfere Charakteristik gegenüber den allgemein gehaltenen Zügen der ihm bekannten umbrischen Bilder imponiert haben; vielleicht auch zogen ihn vornehmlich die Namen an von berühmten Männern des Alterthums, ohne zu ahnen, durch welche bedeutungsvolle Aufgabe er künftig einmal an diese Eindrücke aus der Knabenzeit werde zurückerinnert werden.

*) Ich will nicht verschweigen, daß diese Bildnisse von Einigen für die Arbeit des Melozzo da Forli gehalten werden; wie ich glaube — mit Unrecht.

Diese Zeichnungen werfen übrigens noch einen, wenn auch schwachen, Lichtstrahl auf die Lebensbeziehungen des jungen Raphael. Die Bilder hingen in der Bibliothek des Herzogs; um sie abzuzeichnen, mußte Raphael Zutritt zum Palast haben; und so dürfen wir wohl voraussetzen, daß der Herzog und die Herzogin frühzeitig auf den Knaben aufmerksam geworden sind, mit dessen außerordentlichem Talent sich ein schönes Aeußere und liebenswürdiges Benehmen verband. In der Galerie Borghese zu Rom ist das Bildniß eines zwölfjährigen schönen Knaben, das mit Wahrscheinlichkeit dem Timoteo Viti, einem Schüler von Francesco Francia, zugeschrieben wird, der im Jahre 1495 aus Bologna in seine Vaterstadt Urbino zurückgekehrt war. Daß er im herzoglichen Palast ein Zimmer ausgemalt, habe ich bereits erwähnt; daß Raphael ihn aufgesucht haben wird, ist nicht zu bezweifeln, und so kann das genannte Bildniß — da die Züge dem nicht widersprechen — wohl das von Raphael in seinem 12. Jahre sein.

Hatte nun Raphael, wie wir gesehen, Zutritt zu dem herzoglichen Palast, so war ihm hier eine Schule aufgethan, die mehr als Alles, was ihn umgab, seinem Wesen entsprach und deren Einwirkung durch sein ganzes Künstlerleben wahrzunehmen ist. Die Fülle von Schönheit, die ihm hier in den der Antike nachgebildeten Formen überall entgegentrat, die harmonische Durchbildung und vollendete Ausführung aller Einzelnheiten mußten ihn nicht nur entzücken, sondern zur Nacheiferung reizen. Kommt man doch noch heute in Versuchung, die köstlichen Ornamente an den Thüren, Kaminen und Friesen ganz im Geschmack Raphael's zu finden!

Wir haben leider keine Arbeiten Raphael's, die mit unumstößlicher Gewißheit seiner Knabenzeit zugeschrieben werden könnten. Das Madonnenbild, ehedem im Hofe, jetzt eingerahmt in

einem Zimmer seines Vaterhauses, das man als eine solche betrachtete, ist gegenwärtig als ein Gemälde seines Vaters anerkannt und überdieß ganz übermalt. In dem Skizzenbuch, dessen Blätter in der Akademie zu Venedig aufbewahrt werden, und von denen einige vielleicht noch aus frühester Zeit stammen, finden sich noch verschiedene Studien nach ältern Meistern, nach architektonischen Ornamenten und Gliederungen, ferner Landschaften, Häuser- und Städte-Ansichten — so von Urbino mit Schloß und Dom — und einzelne charakteristische Figuren aus dem Leben. Jedenfalls war sein Talent bereits bei des Vaters Tode so unverkennbar, und seine Neigung zur Kunst so entschieden, daß an die weitere Ausbildung gedacht werden mußte.

Indeß scheint weder seine Mutter noch sein Vormund die Angelegenheit sich sehr zu Herzen genommen zu haben; dagegen nahm sich sein Oheim, Simone di Battista Ciarla, der Bruder seiner Mutter, des verwaisten Knaben mit ganzer Liebe und treuer Fürsorge an; so daß ihn nachmals Raphael in allen seinen Briefen „Theuerster, gleich einem Vater," („Carissimo quanto padre!") angeredet hat. Da zu der Zeit ein junger Künstler nur in der Werkstatt eines Meisters seine Ausbildung fand, so war es zunächst des treuen Oheims Sorge, eine den Fähigkeiten und der Entwickelungsstufe seines Pfleglings entsprechende Wahl zu treffen. Unter den Malern in Urbino und der Umgegend mochte ihm keiner genügen; selbst Timoteo Viti, der, wie bereits erwähnt wurde, 1495 nach Urbino als ausgelernter Künstler zurückgekehrt war, mochte ihm nicht hinlängliches Vertrauen einflößen, da er eben erst am Eintritt seiner Laufbahn stand. Daß Raphael als Urbinate der umbrischen Schule treu bleiben müsse, scheint dem Oheim selbstverständlich gewesen zu sein, sowie, daß er dorthin sich zu wenden habe, wo sie sich frei von den Mängeln entfaltet hatte, die an den Meistern der Heimath,

selbst dem Vater Raphael's noch gehaftet. Irre ich nicht, so hat bei ihm die Frage nach der planmäßigen Gründlichkeit des Zeichnen-Unterrichts, vornehmlich nach der vollkommensten Technik, der besten Methode zu malen, und die schönste und kräftigste Farbenwirkung hervorzubringen ein schwereres Gewicht in die Waagschale gelegt, als die Sorge um tiefsinnige, ausdrucksvolle Composition, sei's, daß sie unbedingt vorausgesetzt wurde, oder auch, daß sie nicht eigentlich in Betracht kam. Unter diesen Umständen konnte die Wahl nicht lange schwankend bleiben. Von den Meistern der umbrischen Malerschule hatte zu dieser Zeit keiner einen so weit verbreiteten Ruhm und so viele Aufträge, als Pietro Vannucci von Città della Pieve, und da er um jene Zeit in Perugia sich niedergelassen und viele junge Künstler als Schüler bei sich aufgenommen, so kam auch Oheim Ciarla mit dem Vormund Don Bartolommeo Santi überein, das überraschend sich entfaltende Talent Raphael's dem Meister in Perugia anzuvertrauen.

II.

Raphael's Lehrjahre.

1495 bis 1504.

Wer in sich — und wär es im bescheidensten Maße — das Glück des künstlerischen Schaffens empfunden, wem es nur einigermaßen gelungen, das, was Aug' und Herz im Leben und in der Natur erfreut, nachzubilden, daß es mit dem Schein der Wirklichkeit vor ihm steht; oder gar, Gestalten aus der Erinnerung, oder aus der Phantasie auf das Blatt, oder die Tafel überzutragen; ja, wer selbst nur aus der Betrachtung fremden Lebens die Wonne kennt, mit der ein erwachendes Talent seinen Erstlingsversuchen sich hingibt: der wird sich in die Seele des beglückten Knaben versetzen können, dem was er unternahm ohne Mühe und Fehl gelang, dem die Hand folgte, wie der Fittig dem Vogel, zum Erstaunen und zur freudigen Bewunderung Aller, die es sahen. Aber er weiß auch, daß ein unbefriedigter Drang das Talent vorwärts treibt, daß der Erfolg seiner Thätigkeit ihm nie oder nur unvollkommen genügt, und daß sich damit das Verlangen nach Unterweisung regt und zur Begierde steigert, der Kenntnisse und Fertigkeiten der Erfahrenen theilhaft zu werden. Wie lebhaft muß diese Sehnsucht in dem Knaben Raphael gewesen sein, der noch in spätern Jahren, wo er längst das Entzücken der Welt geworden, von sich sagte, daß

er einem Ideal nachstrebe, ohne es erreichen zu können! Wie groß muß seine Freude gewesen sein, als sein Oheim ihm den Entschluß mittheilte, ihn zu einem Meister in die Lehre zu geben! und wie mag er gejubelt haben, da er erfuhr — kein Andrer, als der bedeutendste von Allen, die er nennen gehört, den schon sein Vater (in seiner „Reimchronik" *) hoch gepriesen, deß Name durch das ganze umbrische Land von Mund zu Munde getragen, von jeher sein Herz mit tiefer Achtung und ahnungsvoller Sehnsucht erfüllt, kein Andrer als Meister Pietro in Perugia solle sein Lehrer werden und sei bereit, ihn in seine Schule aufzunehmen!

Zum ersten Male erschloß sich vor den Augen des zwölfjährigen Knaben die weite Welt. Denn, wenn er auch die Grenzen des Weichbildes von Urbino überschritten, wenn er auch mit seinem Vater vielleicht in Cagli gewesen, als dieser dort beschäftigt war: — unendlich weiter wurde der Horizont bei dem Hinblick auf eine Reise nach der fernen, an Kirchen, Palästen und Kunstwerken reichen Hauptstadt Umbriens, dem Mittelpunkt einer weitausgebreiteten und vielgerühmten Kunstthätigkeit. — Dazu aber kam noch ein Umstand, der einer neuen Heimath einen besondern Reiz für ihn verlieh. Das Leben im väterlichen Hause war durch die Unfreundlichkeit der Stiefmutter, und durch den beständigen Hader derselben mit seinem Oheim Vormund ihm gründlich verleidet, und er ergriff froh und dank-

*) Die „Reimchronik" des Giovanni Santi ist ein Lobgedicht auf das Leben und die Thaten des Herzogs Federico von Urbino, aufbewahrt in der Vaticanischen Bibliothek (Ottoboniana n. 1305). Im 9. Capitel dieser Chronik führt Giovanni bei Gelegenheit der Schilderung der Hochzeitfeier des Herzogs Galeazzo Visconti in Mailand mit Bona von Savoyen, bei welcher Herzog Friedrich als Gast zugegen gewesen, eine Anzahl Künstler seiner Zeit auf, deren Werke von ihm bewundert worden, und unter diesen namentlich Leonardo und P. Perugino.

bar die Hand, die ihn aus demſelben zu andern Menſchen, in eine andere Umgebung führen wollte.

Obgleich alle Nachrichten über die Zeit dieſer Ueberſiedelung Raphael's von Urbino nach Perugia fehlen, ſo iſt doch mit Wahrſcheinlichkeit anzunehmen, daß die Oheime ihren vielverſprechenden Neffen nicht lange ohne Lehrer gelaſſen haben, daß die Wahl eines ſolchen mithin ſchon im nächſten Jahre nach des Vaters Tode ſtattgefunden habe. Und ſo wollen wir uns denn im Geiſte zurückverſetzen an den ſonnenhellen Frühlingsmorgen des Jahres 1495, an welchem der zwölfjährige Raphael, das Herz voll beſeligender Hoffnung, ſeine erſte Wanderſchaft zu beginnen, die Schwelle des Vaterhauſes überſchritt, und das Pferd beſtieg, das ihn und ſeine Habſeligkeiten, in Geſellſchaft ſeines treuen Oheims Ciarla *), in die neue Heimath tragen ſollte. Auch wir geben ihm das Geleit auf der Ausfahrt in die Zukunft, die in glänzenden Farben vor ihm lag, und in die er die heiligſten Schätze des Lebens mit ſich nahm: ein frommes Gemüth, ein unverdorbenes Herz, das Gedächtniß innigſter Mutter- und Vaterliebe, und Begeiſterung für den Beruf, zu dem ihn Gott mit den köſtlichſten Gaben auf's reichſte ausgeſtattet.

Wir folgen ihm auf dem Wege, der an Werken ſeines Vaters vorüber führte, aus denen er noch einmal ſeine Seele ſtärken konnte mit der Erinnerung an die belebenden Eindrücke der vergangenen Jahre, und in der Kraft der Verehrung und Liebe, in der er aufgewachſen, und darin er einen Hort und Haltpunkt finden ſollte für ſein ganzes Leben.

Am Bernhardinerkloſter von Urbino vorüber, wo Herzog Friedrich ſeine letzte Ruheſtätte in der von Bramante erbauten Kirche gefunden, windet der Pfad ſich ab- und aufwärts zu dem

*) Nicht, wie Vaſari erzählt, ſeines Vaters, der ja nicht mehr lebte.

hochgelegenen Minoritenkloster Monte Fiorentino, in dessen Kirche die Grabcapelle der Pianani das früher erwähnte Altargemälde von dem Vater Santi erhalten, von dem uns noch heute die lieblichsten Engelköpfchen bezeugen, daß Raphael bei ihnen eingekehrt und ihre Züge sich tief in's Herz geprägt, so daß sie ihm auch später, so oft er den Himmel aufschließt mit seiner Kunst, mit denselben Mienen immer wieder entgegenlächeln.

Ueber Castel Durante (dem heutigen Urbania) im Thale des Metauro führt der Weg über Acqualagna nach Cagli, wo wiederum ein Denkmal von des Vaters Kunstthätigkeit des Sohnes Schritte hemmt und zu der Kirche des heiligen Johannes (jetzt des heiligen Dominicus) lenkt, die Fresken wieder aufzusuchen, die er als neunjähriger Knabe hat entstehen sehen, und in denen der Vater wiederum so gar freundliche und schöne Engel gemalt, daß er sie wohl gern als Seelengeleit mit auf die Wanderschaft genommen.

Von Cagli aufwärts gegen Cantiano beginnt eine etwas öde Landschaft, deren Armuth an Naturreizen wetteifert mit der Dürftigkeit der Bewohner und der Wohnungen, bis man weit hinter Scheggia durch einen hohen, felsigen Engpaß nach Gubbio gelangt, das von der Höhe am südwestlichen Abhang der Apenninen in das weite, wohlbebaute und fruchtbare Tiberthal hinabschaut. Die Kirchen Gubbio's waren schon damals mit Gemälden ausgestattet, die zum Theil noch heute die Altäre schmücken. Da sah Raphael in S. Agostino große Altarbilder von Ottaviano Nelli und Mariano di Martino Nelli vom Anfang des Jahrhunderts, in S. Maria della Piaggola von demselben Ottaviano ein sehr schönes Madonnenbild, eine Pietà von Domenico di Cecco vom Jahre 1446; in der Capelle S. Secondo auf dem Kirchhof Fresken von Giacomo

di Beda von 1458, und wohl noch manches andre Kunstwerk an anderen Stellen der Stadt. Stehen diese Werke auch nicht auf der Höhe der Kunst Perugino's, so gehen sie doch aus einer ihr durch und durch verwandten Stimmung und Richtung hervor, und mußten ganz geeignet sein, Raphael vorzubereiten auf die Eindrücke, die seiner in Perugia warteten. Namentlich mußte das Altarwerk des Ottaviano di Martino Nelli (vom Jahre 1403) in S. Maria nuova, mit seiner lieblichen Madonna, den reizenden musicierenden Engeln, den ernsten heiligen Petrus und Antonius, und vor allem der zarten und fleißigen Ausführung den Kunst-Jünger entzücken, um so mehr, als er des Meisters Namen schon in seiner Vaterstadt kennen gelernt haben konnte, wo derselbe von 1420 an gewohnt und wohl auch gewirkt hatte.

Immer näher dem ersehnten Ziele mußte der junge Wandrer harte Geduldproben bestehen. In ermüdenden Windungen steigt der Pfad aufwärts, täuschend immer eine neue Höhe als die letzte vorspiegelnd, bis man die wirklich letzte erstiegen, von der aus man in weiter Ferne auf lichter Höhe in unbestimmten Umrissen eine Stadt sieht. Es ist Perugia! Endlos wie das Aufsteigen scheint der Weg hinab in's Thal. Endlich ist man am Fuße des Berges, auf dessen Gipfel und in dessen Thaleinschnitten Perugia sich ausbreitet. Jetzt sieht Raphael die Mauern der Stadt, die Thürme darüber, die Häuserreihen und die Gärten an den Abhängen rechts und links; jetzt reitet er durch das Thor in die Stadt, in der seine nächste Zukunft, vielleicht sein ganzes Leben mit all seinen Hoffnungen und Bestrebungen beschlossen lag — gewiß nicht ganz ohne Bangigkeit, wie er aufgenommen, wie er selber sich zurecht finden werde in der fremden Welt. Hat er sie empfunden, so hat sie ihn rasch verlassen beim Eintritt in die Werkstatt des Meisters, dem er nun in Vertrauen, Gehorsam und Liebe angehören sollte.

Man braucht nur einmal in das Angesicht Perugino's, wie es Raphael in der Schule von Athen gemalt, gesehen zu haben, in diese Züge voll Wohlwollen, Güte und Verstand, um zu wissen, daß er mit väterlicher Herzlichkeit den neuen Zögling willkommen geheißen, und daß er mit dem ersten Blick auf ihn das leuchtende Gestirn erkannt habe, das in ihm der Kunst aufgegangen. Beglückt durch das gütige Entgegenkommen des hoch und innig verehrten Mannes, war Raphael sogleich voll Vertrauen, Hingebung und Liebe, wie er sie sein ganzes Leben hindurch treu bewahrt und bewiesen hat. Auch von seinen künftigen Genossen mit Freundlichkeit begrüßt, fühlte er sogleich sich heimisch, und in Betrachtung der angefangenen Werke und der Studien ringsum ging ihm — wo nicht der Himmel, doch — ein Leben voll Seligkeit auf.

Wohl hatte Raphael Recht, von ganzem Herzen über sein Loos sich zu freuen. Pietro Perugino stand damals auf dem Gipfel seines Ruhmes, den er mit Recht vor Vielen seiner Zeitgenossen in Anspruch nehmen durfte, und gewiß konnte das Schicksal keinen passenderen, den Anlagen und der Gemüthsstimmung Raphael's entsprechenderen Meister für ihn finden unter allen, deren Namen damals unter den ersten und vorzüglichsten Künstlern Italiens glänzten. Als der Lehrer Raphael's, als das Haupt und der größte Meister der umbrischen Malerschule ist er wohl darnach angethan, daß wir an dieser Stelle uns eingehend mit ihm beschäftigen. In ihm gipfeln alle Vorzüge der Schule, wie ihre Schwächen ebenso deutlich bei ihm hervortreten; und wie Raphael beim Beginn seiner Laufbahn sich ganz hingebend gegen seinen Meister verhalten, so hat er im spätern Verfolg derselben seine Herkunft nie ganz verleugnen können, noch mögen: er hat die Lehren und das Vorbild Perugino's nicht von sich gethan, wie ein abgetragenes Kleid; er hat sich

daraus entwickelt, wie aus Jünglingen Männer werden, und mit Recht sagt der Dichter von ihm:

„Denn um einst Raphael zu werden,
Mußt' er erst Perugino sein!" *)

Wir sind in Betreff der Lebensumstände und des Charakters von Pietro Perugino, wie bei den meisten ältern Künstlern Italiens, ausschließlich auf die „Lebensbeschreibungen" des Vasari verwiesen. Wie dankbar wir im Allgemeinen diesem Vater der neuern Kunstgeschichte für seine Mittheilungen sein müssen: so sind sie doch mit großer Vorsicht und nicht ohne genaue Sichtung aufzunehmen und in Betreff Perugino's geradezu häufig eine trübe Quelle. Nicht allein, daß er in der Aufzählung der Werke desselben unvollständig ist und durchaus unchronologisch verfährt, so läßt er seine Bildungsgeschichte ganz im Ungewissen und häuft Vorwürfe auf seinen Charakter, die zum Theil offenbar übertrieben sind, zum Theil durch seine Werke und durch die Achtung, in der er bei seinen Zeitgenossen stand, durch die Freundschaft ausgezeichneter Männer, vor Allem durch die große Ausbreitung seiner Schule, wie durch die Verehrung und Anhänglichkeit seiner zahlreichen Schüler, besonders durch die in allen Verhältnissen sich gleichbleibende Liebe Raphael's widerlegt werden. Vasari sagt gegen den Schluß der Lebensbeschreibung Perugino's von ihm: „Pietro besaß wenig Religion und konnte nie zu dem Glauben an die Unsterblichkeit der Seele gebracht werden; ja, er wies mit Worten, so hart, wie seine Stirne von Porphyr, jede gute Weisung zurück. Er setzte alle seine Hoffnung auf Glücksgüter und würde um Geld jeden schlechten Vertrag eingegangen sein. Er gewann große

*) Raphael, Kunst und Künstlerleben in Gedichten, von Karl Förster. Leipzig bei Göschen 1827.

Reichthümer, baute und kaufte in Florenz große Häuser und erwarb sich zu Perugia und Castello della Pieve mehre liegende Gründe."

Zur Erklärung dieser unwürdigen Weise, über einen Künstler von der Bedeutung Perugino's zu sprechen, muß man nach persönlichen Beziehungen, mittelbaren oder unmittelbaren zwischen dem Maler und seinem Biographen sich umsehen. Man wird sich eines Injurien-Prozesses erinnern, den Perugino in Florenz gegen Michel-Angelo geführt, weil dieser ihn in jugendlichem Uebermuth einen „Tölpel in der Kunst" („un goffo nell' arte") gescholten hatte. Es war das erste Vorpostengefecht zwischen der alten und neuen Zeit. Perugino, im Besitz eines gegründeten Ruhmes und festhaltend an seinen künstlerischen Prinzipien, sah in den Neuerungen Buonarroti's einen Abfall von der wahren Kunst und mag kein Geheimniß aus dieser seiner Ansicht gemacht haben, die dann der junge Titane im Bewußtsein seines überlegenen Talentes und von der fortschreitenden Kunst zu höhern Zielen getragen, mit beleidigender Geringschätzung erwiderte. Eine weite Kluft mußte Beide für immer trennen und hielt selbst die Angehörigen und Freunde von Beiden in gegenseitiger Entfernung. Vasari, der ergebene, ja fast unterthänige Anhänger und Verehrer Michel Angelo's, konnte darum nicht wohl ein unbefangenes, unparteiisches Urtheil über den „Tölpel" öffentlich aussprechen, ohne eine Freundschaft auf's Spiel zu setzen, die er höher achtete als Fürstengunst. So lieh er sein Ohr mit Leichtigkeit den Verdächtigungen eines Charakters, der in seinen Augen durch eine hervorragende künstlerische Thätigkeit nicht gedeckt war.

Gehen wir nun näher auf Vasari's Beschuldigungen ein, so ist das Ansammeln von Reichthümern nichts weniger als erwiesen, und großer Haus- und Grundbesitz geradezu eine

Fiction. Mariotti *) hat dargethan, daß die Häuser, die man in Perugia und in Città della Pieve als die seinigen bezeichnet, unbedeutend sind; urkundlich belegt ist eine Summe 1200 Goldgulden, die Pietro im Jahre 1512 deponirt und zwar im Kauf um zwei Güter von 1600 Fiorini. Für seine Arbeit ließ er sich mäßig bezahlen und begnügte sich oft mit theilweisen Abzahlungen, wie bei dem großen Frescobild von der Anbetung der Könige in Città della Pieve, dessen Preis von 200 Fiorini er freiwillig auf die Hälfte, und zwar zahlbar in Raten von 25 Fiorini herabsetzte, von denen er obendrein die vierte nachließ. **) Dergleichen sieht nicht aus wie Geiz und Habsucht, und wenn Vasari von ihm erzählt, daß er — wenn er von Perugia nach Castello ging — alles Geld, das er besaß, mitzunehmen

*) Mariotti, lettere Perugine p. 176 erzählt, daß er keine andere Notiz in dieser Beziehung habe auffinden können, als daß Perugino 1512 ein Grundstück (le Capanne) für 1000 fior. und ein anderes für 600 fior. gekauft habe. In Florenz hatte er sich 1496 einen Bauplatz gekauft, und 1515 für 6 fior. einen Begräbnißplatz.

**) Ein anderes Beispiel wohlwollender Freigebigkeit (gegen die Stadt Panicale) führt Passavant a. a. O. I. p. 499 an. Einen schlagenden Beweis für den Geiz Perugino's will Gaye (Carteggio II. p. 69) in einem Actenstück vom 14. Aug. 1494 finden, in welchem einem „Maestro Piero Peroxini" eine Malerei für 400 Ducaten übertragen wird, ohne daß eine Nachricht vorhanden, daß er sie ausgeführt. Dagegen theilt der Abate Cadorin in Venedig („Dei miei studj negli archivi etc. Venezia 1846") einen Brief Tizians vom 13. Mai 1515 an den Dogen mit, in welchem er sich erbietet, besagte Malerei für die Hälfte des dem „Perusin" versprochenen Preises, nehmlich für 400 Ducaten auszuführen. Daraus wird nun gefolgert, Perugino habe 800 Fior. gefordert, während Tizian ausdrücklich sagt, sie seien ihm versprochen worden. Ganz abgesehen übrigens davon, ob und aus welchen Gründen Perugino in den Contract nicht eingetreten, ist „Piero Peroxini" höchst wahrscheinlich ein andrer, als Vannucci, und vielmehr jener venetianische Maler „Pietro Perugino", von welchem (nach Rossini, Storia della pitt. It. III. p. 189) eine Tafel mit Namens-Unterschrift und der Jahrzahl 1512 in der Sammlung Rinuccini in Venedig aufbewahrt wird.

pflegte, so mögen seine Reichthümer doch nicht überschwänglich gewesen sein, da dazumal die 1000 Pfund-Noten noch nicht erfunden waren. Vasari aber durfte bei seinen Anklagen wohl die Hand auf's Herz legen und sich fragen, ob er selbst denn auf die Güter des Glücks einen so gar geringen Werth gelegt und seine Arbeiten sich etwa nach einem kleineren Maßstab habe bezahlen lassen? Scheut er sich doch nicht, am Eingang der Lebensbeschreibung Perugino's zu sagen: „Wahr ist es, wer in Florenz genugsam gelernt hat, und nicht Tag für Tag wie eine Bestie leben will, sondern reich zu werden verlangt, der muß von dort fortgehen ꝛc." — Am überraschendsten aber und nahebei unerklärlich ist der Vorwurf der Irreligiosität bei einem Künstler, dessen Gemälde von seinen Verehrern als die Offenbarung einer schwärmerischen Frömmigkeit gepriesen und als Beweis angeführt werden, daß eine wahrhaft christliche Kunst den ungetrübtesten und festesten christlichen Glauben zur Vor- und Grundbedingung habe. Es bleibe dahin gestellt, ob Vasari, dessen kirchliche Gemälde mit ihren gesuchten und übertriebenen Stellungen und ihrem oberflächlichen Ausdruck den Beschauer sehr kalt lassen, sich einer tiefern und aufrichtigeren Frömmigkeit rühmen konnte, als der Meister von Perugia? auch wohl, ob dieser von dem erwachenden, dem Christenthum und kirchlichen Lehren nicht sonderlich günstigen Geiste der Zeit, namentlich bei seinem wiederholten längern Verweilen in Florenz, ganz unberührt geblieben, oder nicht? — selbst das bleibe unentschieden, ob die Phantasie des Künstlers so weit ab vom Herzen ihre Werkstatt aufschlagen könne, daß sie der Darstellung Anschauungen zu bieten vermöge, von denen jenes keine Kunde habe? — wohl aber darf man mit Sicherheit annehmen, daß ein Mann, der mit Leonardo da Vinci lebenslänglich in treuer Freundschaft verbunden geblieben, nicht irreligiös sein, daß der

bewundernde Anhänger Savonarola's nicht alle seine Hoffnungen auf die Güter dieser Welt setzen konnte, und daß derjenige dem Atheismus fern genug stand, der — wie wir an Perugino's Bildniß in den Uffizien zu Florenz sehen — sich selbst abgebildet mit einem Blatt Papier in der Hand, darauf er die Worte geschrieben: Timete Deum! (Fürchtet Gott!)

Ist uns demnach für die Charakterschilderung Perugino's Vasari kein zuverlässiger Zeuge, so läßt er uns auch in Betreff seiner Entwickelungsgeschichte unbefriedigt. Auf Wahrheit allerdings scheint zu beruhen, daß er der Sohn eines sehr armen Mannes, Cristofano Vannucci in Città della Pieve war, und daß er in großer Dürftigkeit aufgewachsen. Als sein Geburtsjahr wird 1446 allgemein angenommen. Armuth zwang, nach Vasari's Bericht, den Vater, ihn als Handlanger und Farbenreiber bei einem gewöhnlichen Maler und Anstreicher in Perugia unterzubringen, der zwar selbst nicht sonderlich viel leistete; aber stets mit Achtung von großen Künstlern sprach, und indem er die Kunst als Mittel pries, zu Ehren und Reichthümern zu gelangen, das Verlangen in Pietro weckte, ihr sein Leben zu widmen. Er that dies mit Anstrengung aller seiner Kräfte; „er achtete nicht Kälte, Hunger, Mühen und Unbequemlichkeiten; und wie er sich keiner Arbeit schämte, um eines Tages gemächlich und ruhig leben zu können, pflegte er oft sprüchwörtlich zu sagen: Nach bösem Wetter muß gutes kommen; und wenn gutes Wetter ist, baut man Häuser, um wenn's Noth thut — unter Dach zu sein."

Ueber Perugino's Lehrjahre fehlt uns jede nur einigermaßen sichere Nachricht. Wird von Einigen Buonfigli in Perugia als sein Lehrer in Anspruch genommen, so kann wenigstens nicht Vasari's „unbedeutender Maler" damit gemeint sein, indem jener zu den trefflichsten Meistern der ältern umbrischen Schule

gehört. Vasari läßt Pietro nach Florenz gehen und bei Andrea Verrocchio in die Lehre treten, ohne die Spuren der Verwandtschaft zwischen den Werken dieses Meisters und den frühesten Arbeiten Pietro's nachzuweisen, und ohne anzugeben, mit welchen Mitteln der blutarme Junge nach Florenz habe übersiedeln können. Zur Beurtheilung der Angabe Vasari's müssen wir einige seiner sonstigen Nachrichten und auch Zeitangaben zu Hülfe nehmen. Er erzählt uns, daß Leonardo da Vinci als Knabe zu Verrocchio in die Lehre gebracht worden, und daß er durch einen Engel, den er ihm in sein Bild von der Taufe Christi (jetzt in der Akademie zu Florenz) gemalt, den Meister, der sich von seinem Schüler übertroffen sah, bestimmt habe, den Pinsel für immer aus der Hand zu legen. Leonardo ist 1452 geboren; den Engel mag er — da ihn Vasari „giovanetto" bei der Gelegenheit nennt, in seinem 14—16. Jahre gemalt haben. 1464 aber war Perugino 8 Jahr alt; später malte Verrocchio nicht mehr. Freilich erzählt Vasari im Leben des Lorenzo di Credi (der auch 1452 geboren ist), daß er bereits als Goldschmied großen Ruhm erworben, als er sich entschloß, Maler zu werden, und zu Andrea del Verrocchio in die Lehre trat, „der damals den Einfall hatte, die Malerei zu üben." Das müßte doch mindestens 1468—1470 gewesen sein, wo Leonardo die Kinderschuhe bereits ausgetreten hatte. (Siehe Vasari, D. A. III, 1. p. 344.)

Es dürfte zu keinem befriedigenden Ergebniß führen, wollten wir noch andere Vermuthungen und Behauptungen anführen, gewiß ist, daß wir keine bestimmte Nachricht über den Lehrmeister Perugino's haben. Unter diesen Umständen scheint nichts übrig, als anzunehmen, daß er bei der gesammten älteren Schule Umbriens in die Schule gegangen sei und ihre unter verschiedene Meister vertheilten Vorzüge sich anzueignen und auszubilden

bestrebt gewesen. Sehen wir uns nun nach den Meistern um, denen wir einen besondern Einfluß auf Pietro zuschreiben möchten, so fehlt uns nicht nur eine Nachweisung über dessen früheste Arbeiten, die einen Anknüpfungspunkt bilden würden, sondern wir finden auch die am meisten hervortretenden Vorzüge, namentlich die tiefe Glut seiner Färbung bei keinem seiner Vorgänger. Wohl kann man sagen, daß jene gefällig geschwungene Körperhaltung seiner Gestalten bereits in den Werken des Niccolo Alunno, namentlich in dem großen Altarwerk in der vaticanischen Galerie wenigstens stellenweis gefunden werde. Aber entschiedener weist ein Werk des Fiorenzo di Lorenzo vom Jahre 1437, das er für die Kirche S. Francesco del Prato gemalt (Madonna in der Engelsglorie, nebst Paulus und Petrus; jetzt in der öffentlichen Sammlung zu Perugia) mit seiner strengen, fast trocknen Zeichnung, vor allem mit seinen seitwärts geneigten, oder aufwärts gewendeten und in Verkürzung gehaltenen Köpfen, so wie durch die Körper-Stellung mit eingebogenem Knie derart auf Perugino hin, daß man es (ohne die Unterschrift des Urhebers) für eine Jugendarbeit Pietro's halten könnte. — In etwas anderer Richtung, aber von nicht minder sichtbarem Einfluß auf Perugino erscheint Giovanni Boccati da Camerino, dessen von vielen Engeln und Heiligen umgebene Madonna in trono mit seines Namens Unterschrift und der Jahrzahl 1444 ebenfalls im Museo zu Perugia aufgestellt ist. In diesem Werke tritt uns jene Tiefe des Gefühls, jene Innigkeit des Seelenlebens entgegen, die wir in höchster Reinheit bei Fra Giovanni Angelico da Fiesole finden, und die auch aus den frühern Werken Perugino's uns mit herzgewinnender Anziehungskraft anspricht.

Hat Fiesole durch sein wundervolles für S. Domenico in Perugia gemaltes Altarwerk (ebenfalls Madonna in trono mit

vielen Engeln und Heiligen und mehren Nebenbildern, jetzt im Museo zu Perugia) auf Giovanni Boccati sehr wahrscheinlich eingewirkt: so ist dieser Einfluß auf einen andern Meister in Perugia ganz unverkennbar, auf o. g. Benedetto Buonfigli, der u. A. für dieselbe Kirche S. Domenico eine Anbetung der Könige gemalt, die uns mit der Zartheit der Empfindung in der Darstellung, mit dem feinen, idealen Schönheitsinn und der lichtvollen Färbung ganz in der Atmosphäre des frommen Klosterbruders hält. Die vielen Gemälde Buonfigli's, die man gegenwärtig im Museo zu Perugia zu sehen Gelegenheit hat, bestärken sehr die Meinung, nach welcher er der Meister, wenigstens das wirksamste Vorbild Perugino's gewesen.

Noch aber ist uns ein Meister übrig, für den wir — wenn es nicht Buonfigli sein sollte — noch einen Namen suchen müssen, dem aber in der Entwickelungsgeschichte Pietro's eine hervorragende Stelle gebührt, das ist der Meister der Verkündigung von 1466, die aus S. Maria nuova in Perugia in's Museo gekommen ist. Gott Vater, von einer Engelschaar umgeben, sendet aus seiner Rechten goldne Strahlen nieder, in denen die symbolische Taube schwebt: vollkommene Seelenreinheit im Antlitz des Engels, heilige, unschuldvolle Demuth in den Mienen und der Bewegung Maria's werden von einer wahrhaft zauberhaften Formenschönheit in überirdischer Höhe gehalten, so daß dagegen der Stifter des Bildes nebst der Brüderschaft, der der Altar gehörte, ungeachtet der idealgehaltenen Zeichnung, sich deutlich als Bewohner unsers Planeten kund geben.

Das dürften die Quellen sein, aus denen Perugino die Kräfte geschöpft, denen er seinen Ruhm verdankt und die ihn vor Allen befähigten, der erste Führer Raphael's zu werden. In hohem Grade war ihm der Sinn für Schönheit der Formen, Proportionen und Bewegungen eigen, wie er denn auch

einen großen Werth auf strenge und correcte Zeichnung und eine fleißige und vollendete Ausführung legte. Vorzüglich zeichneten seine Gemälde sich durch eine tiefe, klare und warme Färbung aus, durch die sie einen fast verklärenden Glanz erhielten. Dramatische Darstellungsgabe hatte er nur in sehr geringem Maße, wohl aber verstand er, seinen Gestalten einen sinnigen und innigen Ausdruck zu geben, und namentlich fromme Andacht und Demuth lieblich zu schildern. Allein da er sich dabei vornehmlich an rituale Bewegungen hielt und auch in seinen Stellungen sich immer gleich blieb, und beides in seinen Wirkungen durch Gewohnheit sich abstumpft, so sehen wir ihn von einer ursprünglich warmen Empfindung nach und nach zu einer mehr äußerlich gewordenen Motivierung seiner Gestalten übergehen, die das Interesse an seinen Werken wesentlich beeinträchtigt.

Zu der Zeit, als Raphael in seine Schule eintrat, hatte Perugino die Grenze noch nicht überschritten, hinter welcher eine mehr handwerksmäßige Thätigkeit an die Stelle der eigentlich künstlerischen trat; und seine Darstellungen mußten dem Jünger um so sichrer als Ausdruck wahrer Empfindung erscheinen, als er — selbst abgesehen von der in ihnen noch ursprünglichen Wärme — in der vollkommenen Unbefangenheit seines Wesens von einem trennenden Unterschied zwischen Aeußerlichem und Innerlichem noch keine Vorstellung hatte.

Zu den frühesten Arbeiten Perugino's wurde bisher eine Anbetung der Könige gezählt, die aus der Kirche S. Maria nuova zu Perugia in die öffentliche Sammlung daselbst versetzt worden, hier aber wegen ihrer mehr florentinischen Zeichnung und Ausführung dem Domenico Ghirlandajo zugeschrieben wird. Wohl vornehmlich, wenn nicht ausschließlich diesem Gemälde verdankt Perugino die (auch von Rumohr, Ital. Forschungen II. p. 338 ff. vertretene) Ansicht, er habe ursprünglich in „florentinischer Ma-

nier" gemalt. Was außerdem der Frühzeit Perugino's mit Wahrſcheinlichkeit angehört, trägt ſchon das Gepräge ſeiner ihm eigenthümlichen Kunſtweiſe. Wohl aber dürfen wir an einen frühzeitigen längern Aufenthalt von ihm in Florenz glauben, wo er mit Lorenzo di Credi, Leonardo, Botticelli u. A. bereits die öffentliche Aufmerkſamkeit erregte.*) Die erſte beglaubigte Nachricht, die wir von ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit haben, findet ſich im Jahrgang 1475 im Stadtarchiv von Perugia, wo er — bereits als anerkannter Meiſter — Malereien im öffentlichen Palaſt ausgeführt, die leider nicht mehr vorhanden ſind.**) — Im J. 1478 malte er in Cerqueto, einem kleinen, zur Diöceſe von Perugia gehörigen Orte, eine Capelle a fresco, ein Exvoto für das Aufhören einer Peſt, die 3 Jahre lang daſelbſt gehauſt hatte, mit der von Orſini (Memorie del Perugino p. 204) mitgetheilten Unterſchrift unter den Gemälden: Petrus Perusinus pinxit m.cccc.lxxviii. Nur ein H. Sebaſtian iſt davon noch übrig, um Zeugniß abzulegen, daß Perugino zu dieſer Zeit ſich ſeinen Styl ſchon gebildet hatte. Rio (De l'art chrétien II. 227) fügt bei Erwähnung dieſer Arbeit hinzu, daß das wun-

*) Giovanni Santi in ſeiner bereits erwähnten Reimchronik ſagt von ihnen:

Due giovin par d'etate e par d'amori
Leonardo da Vinci e'l Perusino
Pier della Pieve, che son divin pittori.

(Jünglinge zwei, an Jahren gleich und gleich in Liebe,
Leonard da Vinci und der Peruginer
Pietro della Pieve, göttliche Maler beide!)

**) Annali x virali di Perugia, 1475, p. 83 a. t. Die xxi dicti mensis Julii .. Mandamus vobis Gabrieli , . detis et solvetis Magro Petro .. de Castro Plebis pictori libr. quinque denariorum per nos Eidem magistro Petro largit. pro expensis faciendis ex causis pictutarum in nostro palatio in sala magna superiori construendarum et depintendarum per dictum magrum Petrum ...

derthätige Marienbild der Kirche („Madonna delle Grazie") für Perugino das Ideal geworden, dem er in all seinen spätern Werken treu geblieben. — Im J. 1480 war er wieder in Florenz, und scheint bis um 1483 daselbst geblieben zu sein. 1481 wurde ihm die Façade am Palast der Signorie zu malen übertragen*), und 1483 die Capelle des Magistrats in Perugia. Erstere Arbeit ist nicht zur Ausführung gekommen; letztere aber, von der er nach Rom abgerufen worden, hat er 1490 wieder aufgenommen und vollendet, wie ausführlicher später erzählt werden soll. Vor die römische Reise bin ich geneigt, die beiden Gemälde, welche aus der Kirche Della Calza in Florenz in die Sammlung der Akademie daselbst gekommen, das Gebet am Oelberg und die Pietà, zu setzen.**) Das erste ist mit seiner Anordnung ein Beispiel von fast kindlicher Naivetät: — Christus kniet in der Mitte des Bildes auf einem übergrasten Stein, vor welchem die drei Jünger in anmuthigen Stellungen, aber als Sinnbilder des unwiderstehlichsten und doch süßesten Schlafes liegen, während durch die Luft springend ein Engel geflogen kommt und dem betenden Heiland einen mit einem flatternden Bande umwundenen Becher darreicht; im Hintergrunde nahen Bewaffnete, links von Judas geführt, im Eilmarsch; eine Stadt und Berge schließen das Bild. Wir werden Gelegenheit haben, bei Raphael's Jugendarbeiten uns daran zu erinnern.

Das zweite, für dieselbe Kirche gemalte Bild ist vor vielen geeignet, den eigenthümlichsten Charakterzug Perugino's, eine wahre und tiefe, aber in engen Schranken gehaltene Empfindung, ins hellste Licht zu setzen. Vom Tode starr und steif liegt Chri-

*) Gaye, Carteggio d'artisti I. p. 558.

**) Sie befanden sich ursprünglich in der Klosterkirche S. Giusto alla mura, bei deren Zerstörung während der Belagerung von Florenz 1529 sie nach der Kirche della Calza gebracht wurden.

stus quer über dem Schooß der Mutter, die unter den Bogen einer offenen Halle sitzt, mit der Rechten seinen Hals umfaßt, mit der Linken den Schenkel hält, und ihr Antlitz nach den Augen des Sohnes wendet, mit dem Ausdruck, als erwarte sie, daß er sie aufschlagen werde, da er nur sanft zu schlummern scheint und kein körperlicher Schmerz die edeln, geliebten Züge entstellt. Ihm zu Häupten kniet Johannes und unterstützt mit Brust und Armen die Last des Todten; er wendet sich ab, damit die Mutter die Thränen nicht sehe, die reichlich über seine Wangen fließen. Zu Füßen Christi, diese selbst auf ihrem Schooße haltend, sitzt Magdalena, und netzt sie mit ihren Thränen, und faltet in Wehmuth die Hände. Hinter Johannes steht ein Jüngling (Nicodemus?) und wendet mit geschlossenen Händen sich weinend nach oben, als wollte er fragen: „Wie war das möglich mit Deinem Willen, o Gott?" Hinter Magdalena steht Joseph von Arimathia, preßt schmerzlich die Hände in einander und blickt mit wehmüthig geneigtem Haupt nach dem Angesichte des Todten. Wahr und innig spricht der Schmerz aus Allen, aber mit leiser Stimme; die architektonische Anordnung des Ganzen, die strenge, nur durch kleine Abweichungen und milde Gegensätze belebte Symmetrie gibt der Darstellung das Gepräge einer Aufführung an der Stelle einer Begebenheit. Man sieht, daß diese, dem kirchlichen Ritus entsprechende Auffassung, durch die engen ihr gesteckten Grenzen bei häufiger Wiederholung die ursprüngliche Frische und Gefühlstiefe verlieren mußte, und wie sie zu einer mehr und mehr mechanischen Kunstübung herabsinken konnte. Beiläufig! In diesem Gemälde, bei den Pfeilern, Arkaden und Gewölben der in die Tiefe sich erstreckenden offenen Halle, zeigt Pietro eine genügende Kenntniß der Linearperspective, die er — wie man glaubt — von Piero della Francesca gewonnen.

Von Papſt Sixtus IV. (deſſen Tod 1484 erfolgte) nach Rom berufen, malte Pietro an die Hauptaltarwand die Krönung Mariä, rechts davon die Findung Moſis, und links die Geburt Chriſti, a fresco; Gemälde, die unter Paul IV. ſeinem großen Gegner Michel Angelo und deſſen Jüngſtem Gericht zum Opfer fallen mußten. Der Nachfolger von Sixtus, Innocenz VIII., ſetzte die Arbeiten in der Siſtina fort, und was in ſeinem Auftrag Pietro dort gemalt, die Taufe Chriſti und die Uebergabe der Himmelsſchlüſſel an Petrus, iſt noch erhalten.

1488 war Perugino wieder in Florenz und malte eine große Tafel für S. Domenico bei Fieſole*) (die verloren gegangen iſt) im Auftrage der Frau Cornelia di Giovanni Martini von Venedig. 1490 wurde ihm die Vollendung der von Fra Beato Angelico angefangenen Malereien in der Capella di S. Brizio im Dom von Orvieto übertragen; doch kam er nicht dazu, ſo daß endlich (1499) Luca Signorelli an ſeiner Statt berufen wurde. Im ſelben Jahre 1491 war er Mitglied eines Schiedsgerichts, das über die Pläne zur Vollendung der Florentiner Domfaçade entſcheiden ſollte. — Daß er um dieſe Zeit (1489—91) auch in Perugia beſchäftigt geweſen, wiſſen wir aus einer von Mariotti (Lettere Perugine p. 150 1.) mitgetheilten Quittung für 180 Goldducaten als Zahlungsreſt für das in der Capelle des Apoſtoliſchen Palaſtes von ihm ausgeführte Gemälde. Es iſt dieß jenes herrliche Altarwerk, das von Paris, wohin Napoleon es entführt, durch Pius VII. in die vaticaniſche Sammlung gekommen: Madonna auf hohem Thron, im Arm das heilige Kind, zu beiden Seiten die Schutzpatrone von Perugia, SS. Laurentius, Herculanus, Conſtantius und Ludwig

*) Chronica S. Dominici de Fesulis fol. ult. Ms. nel Convento di S. Marco di Firenze.

von Toulouse. — Das Tympanon mit Gott Vater ist in Perugia geblieben.

Mit dem Namen „Petrus de Perusia" und der Jahrzahl 1491 ist ein sehr vorzügliches Bild bezeichnet, auf welchem die heilige Jungfrau, umgeben von den HH. Michael, Johannes Bapt., Georg und Magdalena, betend vor dem Kinde kniet, das nackt am Boden liegt. Es ist jetzt in der Villa Albani zu Rom. — Ein anderes, noch vortrefflicheres Gemälde, jetzt in der Tribune der Uffizien zu Florenz, ursprünglich für S. Domenico in Fiesole gemalt, trägt die Unterschrift des Meisters und die Jahrzahl 1493. Es ist eine Madonna in trono mit einigen Heiligen, unter denen vornehmlich S. Sebastian durch hohe Schönheit sich auszeichnet. — Im Belvedere zu Wien ist ein ähnliches Bild, auf welchem die HH. Petrus, Hieronymus und Paulus neben dem Thron stehen; ebenfalls vom J. 1493 und von gleich hohem künstlerischen Werth. — Aber alle seine bisherigen Leistungen übertraf Pietro in der um dieselbe Zeit a fresco gemalten „Andacht zum Kreuz" in S. Maddalena de' Pazzi zu Florenz. Das Bild nimmt eine ganze Wand des Capitelsaales ein und ist in drei Arcaden vertheilt. Unter der mittlern sieht man Christus am Kreuz, eine wahrhaft göttliche Erscheinung, zu deren Füßen in tiefster Betrübniß Magdalena kniet. Unter dem Bogen zur Rechten steht in schmerzlicher Bewegung die Mutter Jesu, und neben ihr kniet mit enggefalteten Händen S. Bernhard. Zur Linken steht der Jünger Johannes, und neben ihm kniet, mit über der Brust gekreuzten Händen, S. Benedict. Groß im Styl, schön in den Formen, edel gehalten im Ausdruck, frisch und lebendig in den Farben, dazu wohl erhalten, muß es zu den vorzüglichsten Werken gezählt werden, die uns Pietro's Verdienste vergegenwärtigen. Leider war es — bei sehr strenger Clausur des Nonnenklosters — bisher sehr schwer zugänglich. Vielleicht,

daß das Gesetz der Klosteraufhebung auch bis hierher gereicht und die Pforten geöffnet hat zu einem der rühmlichsten Werke italienischer Kunst!

Mit Pietro's Namen und der Jahrzahl 1494 ist das Altarbild in S. Agostino zu Cremona gezeichnet: — Madonna mit dem Kind und den HH. Augustinus und Jacobus, — ein gleichfalls werthvolles Werk, das auch einst die gezwungene Reise nach Paris gemacht hat.

Wir treten nun in die Zeit ein, in welcher Raphael zu Meister Pietro in die Lehre kam. Im März 1495 wurde ihm das Hauptaltarwerk für die Abteikirche S. Pietro maggiore von Perugia übertragen: die Himmelfahrt Christi mit Maria und den Aposteln, die dem Emporschwebenden nachschauen; in der Predella die Anbetung der Könige, die Taufe und die Auferstehung; im Rahmen einzelne Heilige. Auch dieses unvergleichlich treffliche Werk, das Vasari über alle von Pietro in Perugia ausgeführte Oelgemälde erhebt, hat nach Paris wandern müssen, ist aber in seine Heimath nicht, gleich andern, zurückgekehrt, vielmehr nun in alle Welt zerstreut, da Papst Pius VII. in einer bei ihm nicht ungewöhnlichen Anwandlung von Großmuth mit dem Mittelbild der Stadt Lyon ein Geschenk gemacht, die es nun als Hauptzierde ihres Museums in Ehren hält, während die Predellenbilder in Rouen zum Vorschein gekommen, wo man sie für Arbeiten Raphael's hält; einzelne Heilige sind nach S. Perugia zurückgekehrt; andere sieht man in der vaticanischen Gemäldegalerie. Man kann sich von der Bedeutung des Werkes eine Vorstellung machen, wenn man liest, daß Perugino dafür 500 Goldducaten, für den Rahmen mit den einzelnen Heiligengestalten außerdem noch 60 Goldducaten erhalten, und daß die Stadt Lyon es sich hat 14,000 Frs. kosten lassen, das Bild von dem Holz auf Leinwand zu übertragen. Einzelne Figuren des

Rahmens sind noch jetzt in S. Pietro außerhalb Perugia verwaiste, aber sprechende Zeugen für die Vortrefflichkeit des Ganzen, dem sie einst angehörten.

Aber als sollte Raphael bei seinem Eintritt in die Schule Perugino's den köstlichsten Labetrunk der Kunst in reinstem Golde dargereicht erhalten, vollendete (wie die Unterschrift beglaubigt) Perugino im J. 1495 sein in allen Beziehungen ergreifend herrliches Gemälde der Grablegung Christi für die Nonnen von S. Chiara zu Florenz, jetzt in der Sammlung des Palastes Pitti. Am Fuße des Calvarienberges, hinter welchem die Stadt Jerusalem sichtbar ist, haben sich die Freunde Jesu um den theuren Todten versammelt, um ihm das Begräbniß zu bereiten. Knieend hält Joseph von Arimathia den Oberkörper des Leichnams, während einer seiner Diener beschäftigt ist, das Leintuch um die Füße zu schlagen. Die Lage des Leichnams, dieß Bild des vollkommensten, unzweifelhaftesten Todes, gemildert durch die rührende Schönheit der Gestalt, ist tief ergreifend; ergreifender noch die Zartheit, mit welcher die Mutter den einen der schlaff herabhängenden Arme mit beiden Händen aufgehoben; der stumme und doch so beredte Schmerz, mit dem sie in das leblose Antlitz des Sohnes sieht, das eine der Frauen mit beiden Händen sanft aufrichtet. Zu dieser in sich geschlossenen Gruppe gesellt sich noch eine jungfräulige Freundin Christi, in der man — wenn jene Martha sein sollte — wegen ihres besonders innigen Ausdrucks von Frömmigkeit und Hingebung ihre Schwester Maria erkennen dürfte. Hinter und zwischen beiden steht eine dritte, etwas ältere weibliche Gestalt und drückt mit beiden erhobenen Händen ihre schmerzliche Theilnahme aus, indem sie sich zu den Leidtragenden niederbeugt. Ist damit der Darstellung eine ziemlich strenge pyramidale Anordnung gegeben, so löst sie der Meister theilweise durch zwei Nebengruppen wie-

der auf. Links hinter Joseph von Arimathia steht einer der Jünger, wohl Jacobus, der „Bruder des Herrn", in mehr sinnender als schmerzvoller Betrachtung; neben ihm aber, von doppelten Schmerzen — über sich und über den Verlust des mildstrafenden Freundes — ergriffen, Magdalena, die Büßerin. Auf der rechten Seite zeigt Nicodemus einem ältern Mann die Nägel, die er aus den Händen und Füßen des Gekreuzigten gezogen; der Jünger Johannes scheint mitten unter allen der Verlassenste; wie eine Waise ringt er neben der Leiche seines einzigen Haltes auf Erden die Hände und blickt fragend nach uns um Trost und Beistand. — Sowohl durch die von ängstlicher Symmetrie freie Anordnung, als durch die Wahrheit und Steigerung des Ausdrucks, durch die Schönheit der Zeichnung, Tiefe der Farbengebung und vollendete Ausführung erreicht Perugino hier den Gipfel seiner Kunst, so daß ich keines seiner mir bekannten Werke höher stellen könnte.*) Wohl aber vermuthe ich, daß die Vision des h. Bernhard, zu welchem die h. Jungfrau in Begleitung einiger Engel tritt, seine Regel zu bestätigen, (jetzt in der Pinakothek zu München) aus derselben Zeit ist. Durch würdevolle Einfachheit der Darstellung, wahres und lebendiges Gefühl im Ausdruck, Schönheit der Formen und durch seine tiefe Glut der Färbung stellt es sich unmittelbar neben die Grablegung. Es stammt angeblich aus S. Spirito in Florenz, wenn es nicht jener S. Bernhard ist, den Perugino nach Vasari's Angabe für das Mönchskloster von Castello, das nachmalige Nonnenkloster San Maddalena de' Pazzi, gemalt, und der — verschollen ist. Einen für S. Spirito gemalten S. Bernhard führt wenigstens Vasari nicht an.

Im J. 1496 malte Pietro für die Capelle des h. Joseph

*) Es ist sehr gut in Kupfer gestochen von Albr. Schultheis in München.

im Dom zu Perugia das Bild der Vermählung Maria's, das 1797 beim Einfall der Franzosen in den Kirchenstaat nach Paris entführt und nicht zurückgebracht worden, letztlich, nachdem es bereits für verloren galt, in Caën zum Vorschein gekommen ist, wo es die öffentliche Sammlung ziert. Später, bei Gelegenheit von Raphael's Wiederholung desselben, wird davon ausführlicher die Rede sein. — Ebenfalls zu Perugino's besten Arbeiten gehört das Altarbild in S. Maria nuova zu Fano vom J. 1497: Madonna sitzt in einer offenen Halle auf dem Thron mit dem auf ihrem Schooße stehenden Kind, umgeben von den HH. Johannes Bapt., Franz, Petrus, Paulus, Magdalena und einem Bischof. In der Lunette eine Kreuzabnahme, in der Predella Scenen aus dem Leben Maria's. — Ein kleineres Bild für Santa Maria novella in Perugia, jetzt im dortigen Museum, malte Pietro im J. 1498 und im J. 1500 das große Gemälde der Himmelfahrt Mariä, mit dem Chor musicierender Engel, darüber Gott-Vater in der Cherubim-Glorie, von zwei Engeln angebetet. Auf der untern Abtheilung des Bildes stehen der Cardinal S. Bernardo degli Uberti, S. Giov. Gualberto, S. Benedict und der Erzengel Michael, eine besonders imponierende und im Waffenschmuck glänzende Gestalt. Das Gemälde hat den Namen und die Jahrzahl (Petrus Perusinus pinxit A. D. MCCCCC) und befindet sich jetzt in der Galerie der Akademie zu Florenz.

Im Cambio (dem Wechselgericht) zu Perugia sieht man an einem Pfeiler Perugino's Bildniß mit der Unterschrift: Anno Salut. MD. Decken und Wände dieses Raumes sind a fresco ausgemalt. Die Hand des Perugino ist unverkennbar bei den Wandgemälden, der Geburt Christi und der Verklärung auf Tabor; den Propheten und Sibyllen, ferner Helden und Weisen des Alterthums nebst den Cardinaltugenden. Anders verhält es sich mit den Deckenbildern, Apollo, Luna und den Planeten,

die deutlich von einer andern Hand herrühren. Man hat auch nicht verfehlt, einen Ersatzmann zu stellen, und zwar keinen andern als den Knaben Raphael, ohne sich Rechenschaft zu geben, wie diese Deckenbilder zu seinen beglaubigten Jugendarbeiten sich verhalten, und in welchem Jahre spätestens sie gemalt sein müssen, wenn die Wandgemälde im J. 1500 vollendet waren. An einem Tragstein der Decke steht die Jahrzahl 1453. War zu dieser Zeit der Bau vollendet, so ist nicht gerade nothwendig, daß man sogleich an seine Decoration gegangen ist. Sicher aber mußten die Deckenbilder gemalt sein, ehe Perugino an den Wänden zu malen anfangen konnte. Schon die Gerüste und der Schutz gegen Kalk- und Mörtelspritzen von oben bedingen dieß. Ja man bemerkt vielmehr am Gewölbe noch die Spuren des später auf die Wände aufgetragenen Bewurfes. Die Bilder selbst zeigen eine bereits geübte Hand, die Passavant dem Sodoma oder Peruzzi zuzuschreiben geneigt ist, während ich sowohl in den Figuren, als in den Arabesken Pinturicchio's Weise wiedererkennen möchte. In keinem Fall hat der höchstens 14 oder 15jährige Raphael sie gemalt!

Uebrigens beginnt mit den Gemälden des Cambio — wenn nicht schon früher — jene Reihe von Arbeiten Perugino's, in denen Gewohnheit und Handfertigkeit das eigentlich schöpferische Talent überwogen, so daß ich für die Zwecke dieses Buches, in welchem er als Vorbild Raphael's seine Stelle hat, es passender finde, ihn auf seiner Künstlerbahn nicht weiter zu verfolgen, obschon gelegentlich auch noch von andern seiner Arbeiten die Rede sein wird.

Fragen wir nun nach den Künstlern, welche Raphael als seine künftigen Schulgenossen in der Werkstatt Perugino's antraf, so begegnen wir zuerst dem Namen des Andrea Aloisii, gen. Ingegno. Es ist mir leider kein einziges beglaubigtes Bild

von ihm bekannt. Die ihm zugeschriebenen, wie in der Capelle des Klosters von S. Pietro maggiore bei Perugia, verrathen wenig Erfindungsgabe und halten sich in Anordnung und Formengebung streng an die Weise des Meisters. Da er angeblich schon 1484 bei Perugino war, sogar als Gehülfe im Vatican, so ist er schwerlich mit Raphael viel in Berührung gekommen.

Wahrscheinlich war auch schon Giovanni, gen. Lo Spagna, im J. 1495 bei Perugino, dessen Weise vornehmlich aus dem Madonnenbilde Spagna's im Stadthaus zu Spello spricht. Eines der schönsten ihm zugeschriebenen Werke ist aus S. Girolamo zu Perugia in das dortige Museum gekommen, eine Madonna in trono mit den HH. Hieronymus, Dominicus, Franz und dem Täufer Johannes. Die Madonna ist von sanfter, idealer Schönheit; das Kind ist etwas plump in der Bewegung, wie es nach dem Brustsaum der Mutter greift; die Engel oben auf den Wölkchen springen ganz nach des Meisters Vorbild und Vorschrift. — Viel bedeutender ist jene Geburt Christi, die Lo Spagna 1507 für die Minoritenkirche della Spineta bei Todi gefertigt, und die in der vaticanischen Gemäldesammlung als ein Werk von Perugino, Pinturicchio und Raphael aufbewahrt wird. Es ist von großer Zartheit der Empfindung, feinem Schönheitsinn, in lichtem Goldton gehalten, in den Bewegungen durch und durch perugineskk. So nahe steht Lo Spagna in diesem Bilde dem Raphael, daß man es ohne bestimmte Nachricht über seinen Ursprung diesem zuschreiben könnte; wie denn auch ein zweites, diesem ganz verwandtes, leider sehr beschädigtes Tempera-Gemälde von ihm, die Anbetung der Könige, ehedem im Palast Ancajani zu Spoleto, jetzt im Berliner Museum, als eine Arbeit Raphael's gezeigt wird. Eine Wiederholung oder Copie des vaticanischen Bildes von der Geburt Christi befindet sich in der Sammlung des Louvre zu Paris.

Gleichfalls zu den ältern Schülern Perugino's gehört Giannicola Manni aus Castello della Pieve. Von ihm sieht man im Museum zu Perugia ein Altarbild, das ehedem in S. Domenico daselbst war, einen Christus mit Maria und dem Täufer, nebst vier musicierenden Engeln in den Wolken, darunter vierzehn Heilige. Composition und Zeichnung sind streng perugineskt; der Ausdruck ist sehr sanft und seelenvoll, die Zeichnung fein gefühlt, die Färbung licht und goldig, so daß es wohl noch in seine Frühzeit gehört; wie die Madonna mit den beiden Engeln im Chor von S. Pietro maggiore von Perugia. Denn seine Fresken in der Capelle des Cambio zu Perugia aus dem Leben des Täufers sind von geringem Interesse.

Aus der Schule des Perugino ist noch eine große Anzahl Künstler und Kunstwerke hervorgegangen, an denen indeß mehr die Mängel und Schwächen, als die Vorzüge des Meisters hervortreten, wie Tiberio d'Assisi, Sinibaldo aus Perugia, Melanzio aus Montefalco u. A., deren fabrikmäßige Arbeiten in den Kirchen Umbriens die Altarwände decken, oder von da in Galerien, z. B. in das Musée Napoleon III. in Paris übergegangen, den oberflächlichen Blick durch die angenommene Maske täuschen, bald aber nur gleichgültig lassen und langweilen.

Schwerlich hat Raphael durch Mitschüler dieser Art sich besonders angezogen gefühlt. Wohl aber machte er in der Werkstatt des Meisters die Bekanntschaft eines Künstlers, der, obwohl um vieles älter, ihm bald in herzlicher Freundschaft verbunden war. Bernardino di Betto aus Perugia, gen. Pinturicchio. Da er 1454 geboren, bereits unter Innocenz VIII. und Alexander VI. selbständige Arbeiten in Rom ausgeführt, so ist die allgemeine, auch in seine Grabschrift in Siena übertragene Annahme, daß er ein Mitschüler Raphael's bei Perugino gewesen, irrig. Sein Verhältniß zu Raphael hat er uns

selbst in dem Bilde von der Heiligsprechung der Katharina von Siena in der Libreria des Domes von Siena gezeigt, wo er, ein Mann von 50 Jahren, neben dem 20jährigen Raphael steht und mit theilnehmender Bewunderung ihn betrachtet, während dieser den unbefangenen Blick auf die kirchliche Handlung richtet.

Pinturicchio ist in seinen Arbeiten im Appartamento Borgia des Vaticans zu Rom, sowie in den Altargemälden in Araceli aus dem Leben des h. Bernhardin weder besonders geistreich, noch glücklich in Anordnung und Darstellung, obschon treu festhaltend am Styl des Meisters und lobenswerth in Färbung und Ausführung; dagegen sind die Fresken von ihm in der Capelle des Cardinals della Rovere in S. Maria del popolo zu Rom vom J. 1479, also aus seinem 25. Jahre (eine Anbetung der Hirten unter einer Hütte in einer reizenden Landschaft) ein vorzügliches, vielversprechendes Werk, fein in der Zeichnung, rein und wahr im Ausdruck und edel im Styl. — Auch das große Altarwerk für die Kirche S. Maria de' fossi (jetzt in dem Museum von Perugia), das er gerade in Arbeit hatte, als Raphael nach Perugia kam (1495), gehört, vornehmlich in Betreff einer großen Gesammtwirkung, zu seinen besten Leistungen. Es ist eine Madonna in trono mit dem kleinen Johannes, SS. Hieronymus und Augustinus, der Verkündigung und einem Christus im Sarge. — Als er im J. 1502 den Auftrag vom Cardinal Piccolomini (nachmals Papst Pius III.) erhielt, die neuerbaute Libreria des Domes von Siena mit der Lebensgeschichte des P. Pius II. auszumalen, ließ er sich — sei es im Bewußtsein seiner geringen Begabung für Composition, sei es, um seinem jungen Freunde eine Freude zu bereiten und seine Achtung zu beweisen, — mehre Zeichnungen dazu von Raphael fertigen. Jedenfalls erkennen wir daraus ein dauernd freundschaftliches

Verhältniß zwischen Beiden, bei dem nur — wenigstens für uns — die betrübende Betrachtung nicht zu beseitigen ist, daß, während Raphael von Jahr zu Jahr, ja von Tag zu Tag sich zu freierem und schönerem Wachsthum entfaltete, sein älterer Freund mit jedem neuen Werk unter seine früheren Leistungen herabsank, bis er nur noch geistlose, handwerksmäßige Bilder zu Stande brachte.

Dieß werden die namhaftesten Künstler sein, welche Raphael bei seinem Eintritt in die Schule Perugino's kennen gelernt. Von andern, die erst nach der Zeit seine Mitschüler geworden, wird später die Rede sein; und wir wenden uns nun zu ihm mit dem Verlangen, zu erfahren, in welcher Weise er sein neues Leben begonnen und bethätiget.

Es ist ein gewagtes und großentheils erfolgloses Unternehmen, die Zeit auszufüllen vom Eintritt Raphael's in des Meisters Werkstatt bis zu seinen ersten, wenigstens theilweise selbständigen Arbeiten, und die Stellen in anderen Gemälden mit Bestimmtheit geben zu wollen, an denen man seine Hand erkennt.*) Es wird um so schwieriger, als wir an den beglaubigten Jugendwerken Raphael's sehen, mit welch' gewissenhafter Treue er sich in allen Stücken an des Meisters Art zu denken und zu schaffen gehalten, und als erst nach und nach aus Perugino's Werken das feinere Gefühl wich, das Allem eigen war und blieb, was von Raphael herrührte. Wer würde z. B. großen Widerspruch erheben, wenn das anmuthvolle Madonnenbild von Perugino im Museum zu Neapel (Nr. 269) Raphael's Namen trüge? Oder hält man den Unterschied zwischen Raphael's „Gebet am Oelberg" und demselben o. e. Bild von Perugino für unverkennbar?

*) Rumohr in den Ital. Forschungen III. hat den Versuch gemacht, aber ohne viel Zustimmung zu finden.

Wir werden wohl nicht irren, wenn wir annehmen, daß Perugino die ausgezeichnete Befähigung seines jungen Schülers sogleich erkannt, ihn aber dennoch auf den strengen Schulweg geführt habe; daß er ihn vor allem fleißig und gründlich nach dem lebenden Modell und nach gelegten Gewändern zeichnen, und die ersten Versuche mit Pinsel und Palette nach ausgeführten Werken von sich machen, und im fortgesetzten Studium danach seine Methode und Manier sich möglichst vollkommen aneignen ließ, so daß er ihn nach und nach bei der Ausführung seiner Arbeiten als Gehülfen verwenden konnte. Raphael begnügte sich dann, einzelne Figuren oder Gruppen aus den Werken seines Meisters zu copieren. Das Glück hat es gefügt, daß uns eine solche Erstlingsarbeit von ihm aufbewahrt geblieben: es ist die Gruppe der sich liebkosenden Kinder Jesus und Johannes, die man in der Sacristei der Kirche S. Pietro vor den Mauern bei Perugia sieht. Johannes hält in der einen Hand ein Kreuzchen, während er den andern Arm um den Nacken seines Gespielen legt; Beide sehen vor sich hin, als hätten sie Gedanken, die sie nicht gegen einander aussprechen wollten. Die Formen sind voll und doch zart, die Carnation ist vom reinsten Goldton. Diese Gruppe ist aus einem Gemälde des Perugino copiert, das aus der Kirche S. Maria tra fossi in Perugia im Revolutionskrieg nach Frankreich entführt, jetzt im Museum zu Marseille sich befindet. Die Figuren des Bildes haben fast Lebensgröße und stellen die heiligen Familien dar: Anna mit den drei Marien, und deren Männern und Kindern. — Zeichnungen Raphael's nach Perugino's Bildern (namentlich einen David, Jesaias und Sebastian) sieht man auf einigen Blättern seines Skizzenbuchs in der Akademie zu Venedig.

Schwerer läßt sich nachweisen, wo Meister Perugino seinen Schüler als Gehülfen verwendet hat; den Vermuthungen fehlt

gewöhnlich die Begründung. So nimmt man z. B. ziemlich allgemein an, Raphael habe seinem Meister bei den Fresken im Cambio zu Perugio geholfen und bezeichnet die „Planeten" an der Decke als seine Arbeit. Die Grundlosigkeit dieser Annahme habe ich bereits dargethan.

Dagegen lassen sich wohl Bilder von Raphael's Hand anführen, die er nach der Zeichnung seines Meisters ausgeführt. Dahin rechne ich das kleine Bildchen von der Taufe Christi, das einst als Predellenbild (mit andern) verwendet gewesen, aus dem Hause Inghirami zu Volterra zugleich mit einem gleichgroßen von der Auferstehung in den Besitz des Königs Ludwig I. von Bayern gekommen, der sie in der Pinakothek zu München aufgestellt. Die „Taufe" ist dieselbe Composition, welche Perugino im Format eines Altarbildes für S. Agostino in Perugia gemalt, und die sich nun im Museum daselbst befindet. Eine Wiederholung mit geringen Abänderungen (1′ h. 8″ br.), aber sehr fein und schön, besitzt die Sammlung des Belvedere in Wien. Das Münchner Bildchen hat dieselbe gelbliche Carnation, mit gelblichen Mitteltönen, bräunlichen Schatten und röthlich aufgesetzten Wangen und Lippen, eine magere Zeichnung, aber mit sehr feingefühlten Umrissen, dagegen einem geringeren Verständniß der innern Formen, z. B. des Knies ꝛc. Die Behandlung ist breit, ohne Strichelchen. Die Gewandfarben sind gebrochen: gelb mit roth, fleischfarben mit grünbraun, graublau mit braun. Die Landschaft ist im Vorgrund sehr braungrün, die Bäume gleichen Ruthen mit angereiheten Blättern. — Wenn dieß Bildchen alle Merkmale eines Jugendversuchs Raphael's trägt, so kann man dasselbe von der „Auferstehung" nicht sagen, einem Bildchen, dessen Zeichnung sehr incorrect (der linke Fuß Christi z. B. ist viel zu groß), ohne Formgefühl, allgemein und leer im Umriß ist: die Behandlung ist handfertig, glatt, pastos und doch

gestrichelt; die Landschaft ist mehr in Einem Ton gehalten; das Ganze läßt gleichgültig.*) Nun ist auch diese Composition, im Großen ausgeführt, einst in S. Francesco zu Perugia, jetzt in der vaticanischen Gemäldesammlung, ein Werk Perugino's,**) deren Ausführung im Kleinen wie im Großen Raphael zugeschrieben wird. So wenig wie bei dem Münchner Bildchen kann ich mich bei dem vaticanischen Gemälde überreden, Raphael's Handschrift vor mir zu sehen; ja selbst, was man als Grund für Raphael's Urheberschaft anführt, daß der schlafende Wächter im Vorgrund sein eignes Bildniß sei, spricht dagegen: wie würde Raphael sich in dieser Weise haben verewigen wollen oder selbst nur können? Auch die Studienzeichnungen zu den Wächtern in der Sammlung Lawrence, wenn sie wirklich von Raphael wären, würden nichts beweisen, als daß sie im Auftrage des Meisters und zur Benutzung für das Bild gemacht worden. Der pastose Farbenauftrag, die sehr geglättete Behandlung, die handwerksmäßige Fertigkeit, mit der die Haare, die Verzierungen auf den Waffen mit dem Pinsel gezogen sind, die mangelhaften Körper-Proportionen, die ganz zu Hosen umgeformten Gewänder der auf den Wölkchen oben stehenden Engel widersprechen entschieden dem zarten Sinn, dem richtigen Gefühl für Zeichnung, und der noch kindlichen Malweise Raphael's, wenn auch einzelne Stellen — wie z. B. der Kopf des fliehenden Kriegsknechts — seine theilweise Betheiligung annehmen lassen würden.***)

Ersprießlicher als dieß unsichere Suchen nach einzelnen Pinselstrichen aus den ersten Lehrjahren Raphael's scheint es

*) Beide Münchener Bildchen sind lithographiert im Galeriewerk von Piloty und Löhle.

**) Im Umriß gest. von Graffonara in seinen „Quadri della Sala Borgia. Rom 1820.

***) Passavant (a. a. O. II. no. 3. III. p. 83) spricht beide Bildchen in München dem Raphael ab, die „Auferstehung" aber im Vatican ihm zu.

mir zu sein, wenn wir uns mit Hülfe seiner uns bekannten unbezweifelten Gemälde, vornehmlich aber der vielen Handzeichnungen von ihm eine Kenntniß zu verschaffen suchen von dem Wege, auf den er von seinem Meister geführt worden zur allmählichen und sichern Ausbildung seines Talentes.

Die vielen Studien von ihm nach dem Nackten, die sich erhalten haben, ohne daß sich irgend eine Anwendung derselben für Gemälde nachweisen läßt, zeigen uns, welchen Werth der Meister darauf gelegt, daß Raphael die Formen des menschlichen Körpers vollkommen in seine Gewalt bekomme und fest seinem Gedächtniß sich einpräge. Dasselbe gilt vom Studium der Gewänder, die, wie jene, mit großer Vollendung ausgeführt sind. Die Hand sicher und fest zu machen, ließ er ihn viel mit der Feder zeichnen, in welcher Weise Raphael große Vollkommenheit erlangte. Aber daneben zeichnete er auch mit Kreide, Rothstift, Silberstift und mit dem Pinsel, häufig auf farbiges Papier, wobei er dann die Lichter mit weißer Farbe aufsetzte.

Aber mit diesen Zeichnungen nach dem Modell war das Studium nach der Natur nicht geschlossen. Gruppen von Bauern, die vor ihrer Hütte ihre Hühner füttern, ein Hirt, der im Gehen den Dudelsack bläst, vornehmlich spielende Kinder, oder eine Mutter mit einem Kinde neben sich, im Arm, im Schooß — sichtlich alles aus der Wirklichkeit geschöpft, belehren uns, wie Raphael frühzeitig zur freien Auffassung des Lebens, zur Beachtung wahrer und schöner Motive aus der Wirklichkeit hingeleitet worden. Daneben aber wurden auch die strengsten anatomischen Studien, das Zeichnen nach der Antike und nach ältern Meisterwerken nicht vernachlässigt.

Ob Perugino seine Schüler nach dem Modell habe *malen* lassen, erscheint sehr zweifelhaft. Ein Beleg dafür ist mir nie-

mals vorgekommen. Da sich Raphael in seinen frühesten Werken möglichst genau an die Palette seines Meisters gehalten, so scheint mir, daß der Unterricht im Malen sich auf das Copieren nach den Werken Perugino's und auf das Aneignen seiner Weise zu colorieren — ohne besondere Rücksicht auf die Natur — beschränkt habe.

Viele Skizzen von noch etwas ungeübter Hand dienen als Belege für Raphael's frühzeitige Versuche im Componieren. Eigenthümlich dabei ist ihm das Suchen nach einem noch unklaren Ziel, so daß er häufig den Entwurf derselben Gruppe drei-, viermal neben einander mit leichten Veränderungen hinzeichnete, um dann vielleicht erst über den besten sich zu entscheiden. Sicher rührt die Gewissenhaftigkeit und Strenge, womit er auch später noch an die Ausführung der Entwürfe ging, aus seiner Lehrzeit her. Zu jeder Figur zeichnete er ein Studium, auch oft mehre Studien nach dem nackten, dann nach dem bekleideten Modell; ja — um ganz sicher zu gehen — selbst nach dem Skelett (wie denn z. B. eine Zeichnung der Madonna in der „Grablegung" als Skelett existiert). Bei der Gruppierung verließ er sich nicht allein auf sein Gefühl, sondern, um das richtige Verhältniß der Figuren zu einander zu finden, stellte er Personen in Wirklichkeit nach seinem Entwurf zusammen, und zeichnete die so entstandene Gruppierung. (Eine sehr schöne Zeichnung der Art — zur Madonna del pesce — sieht man in der Sammlung der Uffizien zu Florenz.)

Hatte er aber den Entwurf zu einem Bilde, ja sogar einzelne Studien sehr sorgfältig und durchdacht gezeichnet, so trug er sie — entweder unmittelbar, indem er ihre Umrisse durchstach und durchbauste, oder vermittelst einer Eintheilung in Quadrate zum Behuf der Vergrößerung — auf die Tafel zur Ausführung über.

Wir sehen, daß diese und noch andere Studien, als Perspective, Architektur, Landschaft, Ornamentik ꝛc. den jungen Künstler hinreichend werden beschäftigt haben, um die Zeit der ersten Lehrjahre ergiebig auszufüllen.

Die Freude seiner künstlerischen Thätigkeit ward öfters getrübt durch Nachrichten aus der Heimath über Zwistigkeiten zwischen seinem Vormund und seiner Stiefmutter, welche letztere immer von Neuem Erbansprüche erhob, die sein Oheim bestritt. Da entschloß sich endlich Raphael im J. 1499, selber nach Urbino zu gehen; und was weder im Streit der Parteien, noch durch Richterspruch zu erreichen gewesen, das gelang dem verständigen Rath und dem mildversöhnenden Wort des liebevollen und liebenswürdigen sechzehnjährigen Jünglings: der Friede zwischen Stiefmutter und Oheim wurde hergestellt und gerichtlich befestigt.

Sei es nun, daß Perugino um jene Zeit (wie Vasari erzählt) einer Arbeit wegen nach Florenz gegangen, sei es, daß Raphael — einmal wieder im freien Felde — sich noch ein wenig umsehen wollte: Er ging nicht auf dem frühern Wege nach Perugia zurück, sondern schlug einen andern über Città di Castello ein, wo er hoffen durfte, neue bedeutende Kunsteindrücke zu empfangen; vielleicht auch veranlaßt durch eine an ihn ergangene Einladung.

Denn bereits war sein Name über die Grenzen seiner Vaterstadt und von Perugia gedrungen und es mochte wohl ein Freund der Kunst in Città di Castello in Perugia und in der Werkstatt des Meisters Pietro gewesen sein und die Leistungen Raphael's mit besonderer Freude betrachtet haben. Kurz, Città di Castello hat unter allen Städten Italiens den Ruhm, die ersten Bestellungen bei Raphael gemacht zu haben. Der Anfang war klein — aber auch der Weltheiland hat als Kind in einer Krippe

gelegen! In der Kirche S. Trinità bedurfte man einer Processions-Fahne und Raphael übernahm ihre Anfertigung. Er malte darauf ganz in der alterthümlichen Weise, wie er sie in der Werkstatt des Meisters kennen gelernt, die Dreifaltigkeit: Gott Vater in der Engelglorie, den Sohn am Kreuz mit beiden Händen haltend, zwischen Beiden die heil. Taube; unter ihnen die HH. Rochus und Sebastian, die Schutzheiligen gegen die Pest. Die Fahne ist, obschon sehr beschädigt, noch an ihrer ersten Stelle, und man sieht mit Freuden an zwei niederschauenden Engelköpfchen, wie treu Raphael die Kunst seines Vaters im Gedächtniß behalten; während die übrigen Gestalten gleichsam von Perugino vorgezeichnet sind. — Auf die andere Seite der Fahne malte Raphael die Erschaffung der Eva aus der Rippe des schlafenden Adam, neben welchem Gott Vater im langen, weiten Gewande steht, dessen Saum noch heute das R trägt, das Raphael als Ursprungs-Zeugniß hinein gemalt. Zwei Engel über der Scene, je mit einem Beine auf einem Wölkchen schwebend, das andre rückwärts erhoben, nehmen sich wie der gehorsame Tribut aus, den der Schüler selbst den Schwächen des Meisters gebracht.

Die Arbeit mußte gefallen haben; denn Raphael erhielt in Città di Castello sogleich einen zweiten Auftrag und zwar von dem Convent der Augustiner, die bei ihm eine große Altartafel mit der Krönung des h. Nicolaus von Tolentino bestellten. Dieses Bild, das bis zum J. 1789 an seiner Stelle geblieben, dann an Papst Pius VI. verkauft worden, ist verschwunden. Es existiert nur noch der Entwurf dazu, nebst einem Blatt mit Studien zu Köpfen, Gewändern und Architektur in der Sammlung von Handzeichnungen des Museums Wicar zu Lille.*)

*) In Photographien veröffentlicht.

Der Heilige hat in seinen Händen ein Crucifix, einen bösen Dämon unter seinen Füßen, zu jeder Seite zwei Engel; über ihm in Wolken in halber Figur erscheint Christus, neben diesem ebenso Maria und St. Augustinus auf Wolken, je eine Krone über dem Heiligen haltend.

Unmittelbar darauf wurde bei ihm in Città di Castello ein drittes Gemälde bestellt, und zwar von der Familie Gavari für ihre Grabcapelle in S. Domenico: Christus am Kreuz, daneben Maria, Johannes, Magdalena und Hieronymus, zu denen Raphael noch zwei schwebende Engel fügte, die das Blut aus Christi Wunden in kleine Gefäße auffangen. Dieses ganz in Perugino's Weise — ja was die Gestalt des Gekreuzigten betrifft, sogar nach einer Zeichnung von Perugino — ausgeführte, sehr wohl erhaltene Gemälde, das auf dem Kreuze die Schrift „Raphael Urbinas P." trägt, war noch im J. 1837 in der Galerie des Cardinals Fesch in Rom, kam nach dessen Tode an den Prinzen von Canino, und von diesem in die Sammlung des Lord Ward in England.*)

Nachdem so der junge Aar den ersten Flug gewagt und die Kraft seiner Schwingen geprüft, kehrte er in das sichere Nest zurück. Im J. 1500 ist Raphael wieder in Perugia und führt unter den Augen des Meisters und möglichst genau in seiner Weise verschiedene Bilder, theils nach eigner Erfindung, oder auch nur als Gehülfe bei Perugino's Arbeiten aus.

Die Malerei vermag nicht, gleich der Dichtkunst, des Künstlers innerstes Seelenleben uns aufzuschließen, seine Gedanken, Wünsche und Hoffnungen zu enthüllen, seiner Freude und seinem Schmerz den allgemein verständlichen Ausdruck zu geben. Und

*) Gest. von L. Gruner in Passavant's „Rafael".

doch wird der denkende Künstler den Versuch nicht unterlassen, die Schranke zu durchbrechen oder zu überspringen; obschon er dann großentheils genöthigt sein wird, in Räthseln zu uns zu sprechen. Ein solches Räthsel hat uns Raphael in einem kleinen Bilde aus der Zeit der Rückkehr nach Perugia hinterlassen, dessen Lösung wir nur finden, wenn wir es als einen Ausdruck seiner damaligen Stimmung und seiner stillen Gedanken nehmen. Ein jugendlicher Held im Waffenschmuck liegt schlummernd unter einem Lorbeerbaum auf seinem Schild. Im Traum erscheinen ihm zwei weibliche Gestalten: ernst und würdig gekleidet die eine zur Rechten, mit dem Schwert in der einen, ein Buch in der andern Hand; die andere zur Linken: heiter, und leicht gekleidet, eine Blume in der einen Hand, eine Perlenschnur in der andern. „Lerne und kämpfe!" sagt die Eine; „Freue dich und genieße!" die Andere. Es ist der Hercules am Scheidewege in romantischem Gewand und wir irren gewiß nicht, wenn wir in dem jungen, noch unschlüssigen Helden ein Bekenntniß Raphael's erkennen, der der Doppelstimme in seinem Innern — dem heiligen Beruf der Kunst sich ganz hinzugeben, und: den reizenden Lockungen der Lust und der Liebe zu folgen — Wort und Gestalt verliehen. Das sehr liebliche Bildchen, dessen Hintergrund eine Stadt nebst Felsenburg und Fluß mit fernen Gebirgen bildet und in welchem der schlafende Jüngling lebhaft an den schlafenden Wächter am Grabe Christi (bei der o. e. „Auferstehung") erinnert, ist aus der Galerie Borghese in Rom in den Besitz der Lady Sykes in London und neuerdings in die National Galery daselbst gekommen. Es ist RAPH. VRBI. INV. bezeichnet und ist von Ludwig Gruner in der Größe des Originals gestochen; einmal auch für Passavant's „Rafael".

Erscheint uns Raphael in diesem Bildchen, das ganz aus seinem Innersten hervorgegangen, fast selbständig, so kehrt er bei

andern, ferner liegenden Aufgaben in die von dem Meister gezogenen Schranken zurück. Dieß ist namentlich bei religiösen Aufgaben der Fall, wo die Auffassungsweise des Meisters für ihn fast einer kirchlichen Autorität gleich kam. Derart ist ein kleines Bild, Christi Gebet am Oelberg,*) das er, nach Vasari, für den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt, das später von der Herzogin Eleonore, Gemahlin des Herzogs Francesco Maria, für die Taufe eines ihrer Söhne an die Camaldulenser Paolo Giustiniani und Pietro Guirini geschenkt wurde, aus dem Kloster aber durch einen Prior Gabrielli an die Familie desselben in Rom überging, und das nun in zwei Exemplaren auf uns gekommen, die sich um das Recht der Erstgeburt streiten: das eine (1858) im Besitz des Hrn. W. Fuller Maitland in Essex; das andere (1854) bei einem Kunsthändler in Rom. Die Composition hat so große Aehnlichkeit mit dem oben angeführten Bilde seines Meisters von demselben Gegenstand, das sich jetzt in der Sammlung der Akademie zu Florenz befindet, daß es fast nur eine Wiederholung mit leichten Modificationen und Verfeinerungen der Motive genannt werden kann. Christus kniet auf einer kleinen Erhöhung mit sanft gehobenen und gefalteten Händen und schmerzlich gegen den Himmel gekehrtem Blick, im Ganzen in ziemlich ruhiger, ritualer Haltung. Unter ihm im Vorgrund sitzen tief in Schlaf versenkt die drei Jünger Johannes, Petrus und Jacobus, in möglichst symmetrischer Anordnung. Ihre Typen sind denen des Meisters treu nachgebildet; die Figuren sind mit großer Gewissenhaftigkeit nach Modellen gezeichnet; auch die Gewänder, denen man ansieht, wie ängstlich sie gelegt sind. Der Schlaf ist so ruhig, daß man ihm keinen Kampf mit dem Wachen mehr ansieht. Die Composition

*) Gest. von L. Gruner, für Passavant's „Rafael".

ist auffallend kindlich; keine Figur rührt auch nur mit einer Linie an die andere; die Linien selbst sind noch ohne Fluß und bilden viel rechte Winkel und Parallelen. Und doch arbeitet auch in ihnen schon ein eignes Schönheitsgefühl, und ein idealer Hauch beseelt die der Natur nachgebildeten Formen. Entschiedener, obschon in kindlicher Uebertreibung, tritt Raphael's Schönheitssinn in den Figuren des Hintergrundes hervor, bei denen er darüber ganz vergessen, daß er es mit einem Verräther und rohen Schergen zu thun hatte, die da kommen, um den Heiland seinen Todfeinden zu überliefern. Man könnte den Gegensatz von deutscher und italienischer Art nicht greller zur Anschauung bringen, als wenn man neben diesen gutmüthigen, von feinen ritterlichen Gestalten umgebenen Judas Raphael's die gleiche Scene aus der Passion Albrecht Dürer's stellte! Dort Schönheit, hier Wahrheit! Freilich hat später Raphael die Versöhnung beider gefunden, die dem deutschen Meister nie gelungen!

Ganz willkürlich hat man in den beiden Gestalten auf der andern Seite des Hintergrundes den Herzog Guidobaldo und Raphael erkennen wollen; sie haben keinen individuelleren Zug als die Bewaffneten neben Judas und dienen nur zur Herstellung des Gleichgewichts. Beachtenswerth ist die sehr schöne Gebirglandschaft mit einer Stadt und mit zierlichen Bäumen, ganz in der Weise, wie wir sie bei Raphael auch in spätern Werken immer wieder finden.

Raphael war in rascher Entwickelung so weit gekommen, daß Perugino sich bei seinen eignen Arbeiten seiner Beihülfe mit glücklichem Erfolg bedienen konnte. Dieß nimmt man u. A. bei dem Altarwerk an, das er für die Certosa von Pavia zu machen hatte, eine Geburt Christi mit den Flügelbildern SS. Michael und Raphael, welche letztre, ausnehmend anmuthige Gestalten, für Arbeiten des Schülers gelten. Sie waren im

Besitz des Duca Melzi in Mailand, der sie neuer Zeit an die National-Galery in London verkauft hat. *)

Frühzeitig wendete sich die Phantasie Raphael's einem Gegenstande zu, der in hundertfältigen Weisen durch sein ganzes Künstlerleben den goldenen Faden zieht. Ist es doch wie eine heilige Erinnerung aus der Kindheit, daß er immer und immer wieder die Mutterliebe in ihrer Unerschöpflichkeit, die Kindeswonne in ihrer Unendlichkeit schilderte, und nicht müde ward, immer reinere, immer schönere Formen für sie zu finden! Eines der frühesten dieser lieblichen Bilder besitzt die Gräfin Alfani in Perugia: es ist eine Mutter, die in stiller Lust ihr Kind neben sich stehen hat, das sich, frei umblickend, an ihrem Brusttuch festhält. Raphael hat dabei nicht vergessen ein Paar Engelsköpfchen seines Vaters aus dem Himmel auf die Gruppe niedersehen zu lassen. Auch bei diesem Bilde hielt sich Raphael in den Grenzen der Nachahmung, indem er des Meisters Altargemälde für Fano von 1497 (s. o.) zum Vorbild nahm. — Reizender noch ist das für den Grafen Staffa in Perugia gemalte Madonnenbildchen, das noch im Pal. Connestabile Staffa daselbst aufbewahrt wird: Maria geht in einer Vorfrühlings-Landschaft, in einem Buche lesend, nach welchem das Kind auf ihrem linken Arme langt. **) — Ein drittes, gleichfalls sehr anmuthiges Madonnenbild der Zeit besitzt das Berliner Museum (Nr. 223.): Maria liest in einem Buche, das Kind auf ihrem Schooße hält einen Stieglitz in der Linken und schaut fragend zu dem Buch empor. — Anmuth, Güte, Liebe, Seligkeit sprechen aus diesen Bildern; die rein natürlichen Beziehungen treten in

*) Das Studium zum Raphael befindet sich in der Sammlung von Handzeichnungen zu Oxford.

**) Gestochen von S. Amsler; desgl. von P. Nocchi.

den Vordergrund; die kirchlich religiösen, oder dogmatischen, die die ältere Kunst beherrscht, fangen an zu verblassen.

Noch aber steht die Kirche da mit ihren Anforderungen, und noch ist aus dem Glaubensgebäude Raphael's kein Stein ausgebrochen. In einer großen, ziemlich umfassenden Arbeit sollte er dieß und seine künstlerische Befähigung beweisen. Er erhielt im Jahre 1502 von Sgra. Maddalena degli Oddi den Auftrag, für ihre Capelle in S. Francesco zu Perugia ein großes Altarbild mit der Krönung Mariä zu malen, und führte ihn mit Entschlossenheit, Glück und Geschicklichkeit aus. *) In der Mitte des Bildes steht der offne Sarkophag, aus dessen Tiefe Blumen emporsprossen; ihn umgeben staunend über das Verschwinden der heiligen Jungfrau, die Apostel. Diese aber sitzt oben in Wolken und empfängt demüthig aus der Hand des Sohnes die Krone des ewigen Lebens. Musicierende Engel stehen zu beiden Seiten; über ihnen auf blauem Himmelsgründe sind, gleich architektonischen Verzierungen, Engelköpfchen angebracht, und noch zwei Engel sehen der Handlung zu. Mit ängstlicher Sorgfalt sind des Meisters Typen und Formen, bis selbst auf die hosenartig anliegenden Gewänder, beibehalten, so daß schon Vasari erzählt, man könne das Bild nicht von einem des Perugino unterscheiden. Und doch will es uns bedünken, daß durch alle diese gehorsame Unterordnung ein unverkennbar eignes, feineres Gefühl für Schönheit und selbst eine wärmere Empfindung gehe, wenn man auch spürt, daß das eigne Denken, das ein Kunstwerk wirklich beseelt, noch nicht erwacht ist. Auf die Predella unter dem Bilde malte Raphael die Verkündigung, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel. Im ersten Bilde sind der Engel und die Jungfrau in einer großen Säu-

*) Gestochen von E. Stölzel; im Umriß von Graffonara.

lenhalle weit von einander getrennt. Wie diese Anordnung, so sind die Motive noch sehr mangelhaft: der Engel kommt angesprungen; Maria bleibt dabei ganz ruhig und hebt nur den rechten Zeigefinger auf. Die Anbetung der Könige ist eine reiche Composition: *) hinter Maria stehen die Hirten und voll Verwunderung Joseph, wie er die Geschenke sieht, die von den Königen dargebracht werden. Auch die Darstellung im Tempel hat viele Figuren, und das der ältern Kunst entlehnte Motiv, daß das Kind, scheu vor dem Hohenpriester, zur Mutter zurücklangt. **) Vier schwarze Streifen mit rothen Arabesken theilen die Bilder ab. Wohl ist auch hier der Einfluß der perugineskeu Vorbilder unverkennbar, und doch durch die breitere Behandlung, den leichten, flüssigen Farbenauftrag und den klaren Goldton wesentlich modificiert. Das Gemälde sammt der Predella war bis 1797 an seiner ursprünglichen Stelle; wurde da nach Paris entführt und kam 1815 in die vaticanische Gemäldesammlung.

In großer Uebereinstimmung mit diesen Predellenbildern ist eine „Anbetung der Könige" in der Sammlung Bernasconi zu Verona, ein 65 Centimeter breites und 53 Centimeter hohes sehr ausgezeichnetes Bild, das ich unbedenklich für eine Arbeit Raphael's aus dieser Zeit halte, obschon sie im Wesentlichen nur eine Wiederholung des Frescogemäldes ist, das Perugino in den Jahren von 1502 bis 1504 für seine Vaterstadt Città della Pieve gemalt hat. ***) In einer offnen Hütte sitzt Maria mit dem Kind, neben ihr steht Joseph mit Ochs und Esel; vor ihr kniet der älteste der Könige mit dem Rauchfaß in der Hand, hinter ihm steht ein junger König, in der einen Hand ein Sal-

*) Gestochen von Ant. Banzo in Rom.

**) Gestochen von Tersichini.

***) Dieß ist im Umriß gestochen von P. Lasinio für Rosini's storia della pittura Ital. Tab. c.

bengefäß, in der andern die Krone, rechts kniet der Mohrenkönig und hält ein goldenes Gefäß, seine Krone hat er einem Jüngling hinter ihm übergeben. Daran schließt sich ein ziemlich zahlreiches Gefolge, das sich bis in den Hintergrund der schönen Berg- und Flußlandschaft erstreckt. Auch auf der andern Seite des Bildes stehen noch Personen des Gefolges. Auffallend leer ist der Mittelraum im Verhältniß zu den Seiten, aber streng symmetrisch die Anordnung; die Bewegungen sind graziös nach perugineser Art, aber, wie die noch etwas schwache Zeichnung des Nackten, voll feinen Gefühls. Das Gefälte hat sehr bestimmte Formen. Der Ausdruck in den Mienen ist mannichfaltig, vom betrübten Angesicht Joseph's bis zum heiter frommen des Greises und dem lieblichen des heiligen Kindes. Eine besonders edle jugendliche Gestalt steht vor dem Gefolge links, die für den Erbprinzen Franz Maria von Urbino gelten könnte. In der Färbung treten entschiedene Gegensätze in ganzen Farben hervor; die Carnation hat gelbliche Schatten; die Behandlung ist leicht, breit, flüssig mit pastos aufgesetzten Lichtern. Das Bild ist sehr gut erhalten und macht einen heitern und schönen Gesammteindruck.

Ich habe schon erwähnt, daß Raphael in ein näheres, freundschaftliches Verhältniß zu Pinturicchio getreten war. Dieser hatte unterm 29. Juni 1502 mit dem Cardinal Federico Piccolomini, nachmaligem Papst Pius III., einen Vertrag abgeschlossen, durch den er sich verpflichtete, in der neuerbauten Libreria des Domes von Siena das Leben des Aeneas Sylvius, (in der Folge Papst Pius II.,) in einer Reihe von Wandgemälden zu schildern. Eine Aufgabe dieser Art war noch keinem Maler der umbrischen Schule gestellt worden. Meister und Gesellen hatten sich von dem streng kirchlichen Gebiet kaum einen Schritt weit entfernt, auf welchem ihnen bestimmte Vorbilder in großer

Auswahl zu Gebote ſtanden. Pinturicchio mochte fühlen, daß für dieſe ganz neue Aufgabe, Erlebtes, Bilder der Wirklichkeit darzuſtellen, neue Kräfte gehörten, wie er ſie nicht hatte, wie er ſie aber wohl dem jungen Freunde, dem Alles, was er angriff, ſpielend gelang, zutrauen konnte. Vaſari erzählt, Raphael habe für Pinturicchio die Zeichnungen und Cartons zu dieſen Gemälden gemacht. Dem iſt nicht ſo. Es exiſtiren zu zweien dieſer Bilder Entwürfe von Raphael's Hand, zum erſten und zum fünften der Reihenfolge. Mir ſcheint, Pinturicchio habe ſich von Raphael ſo zu ſagen in einer erſten Zeichnung den Ton angeben laſſen, in welchem etwa das Werk zu halten ſei; auch noch eine zweite ihm übertragen; ſich aber vorbehalten, das Uebrige auf dem ſo bezeichneten Wege nach eignem Ermeſſen vollenden zu wollen; auch an den Raphaeliſchen Entwürfen nach Gefallen Aenderungen vorzunehmen. An der Ausführung in Farben hat Raphael ohnehin keinen Theil; und was Vaſari davon erzählt, und daran knüpft, hat ſich als durchaus ungegründet erwieſen. Die erſtgenannte Zeichnung, „die Abreiſe des jungen Aeneas Sylvius mit dem Cardinal Domenico Capranica zum Basler Concilium" befindet ſich — mit erklärender Beiſchrift von Raphael's Hand — in der Sammlung der Uffizien zu Florenz. Sie iſt mit der Feder ſicher und fein gezeichnet und mit Bieſter getuſcht: Gruppen zu Fuß und zu Pferd in reichen und geſchmackvollen Trachten; im Hintergrunde eine Landſchaft mit Meer, Schiffen und einer Seeſtadt. — Die zweite Zeichnung wird im Palaſt Baldeschi zu Perugia aufbewahrt; es iſt die Vermählung Kaiſer Friedrich's III. mit Eleonora von Portugal. Auch ſie iſt mit der Feder gezeichnet und mit Bieſter getuſcht, und hat eine Beiſchrift von Raphael's Hand. Eigenthümlich iſt die Vermählung dargeſtellt, indem der Cardinal das Brautpaar bei den Schultern faßt und ſo zuſam-

men zu führen scheint. Die Handlung geht im Freien in Gegenwart vieler Hofleute zu Fuß und zu Pferde vor sich; im Hintergrunde sieht man das Meer. An beiden Zeichnungen hat Pinturicchio Veränderungen vorgenommen, die für seinen Geschmack kein günstiges Zeugniß ablegen, wie denn auch die übrigen Bilder nach seinen Entwürfen sehr viel schwächer sind und angefüllt mit manchen nichtssagenden Figuren. — Dennoch hat eines derselben, „das Begräbniß der Heiligen Katharina", für uns den besondern Werth, daß Pinturicchio in demselben seiner Liebe zu Raphael ein sprechendes Denkmal gesetzt, indem er ihn unter den Leidtragenden mit einer Kerze in der Hand, und sich selbst neben ihm abgebildet hat, den Blick mit inniger Theilnahme auf ihn gerichtet.

Daß übrigens Raphael damals, oder auf seiner Reise nach Florenz 1504 in Siena gewesen, geht aus seiner Zeichnung nach der antiken Gruppe der Grazien hervor, die bis vor Kurzem in der Libreria des Doms von Siena aufgestellt war. Diese Marmorgruppe befindet sich jetzt in der Akademie zu Siena, die Zeichnung Raphael's in der Akademie zu Venedig.

In diese Zeit scheint mir nun auch das Bild „Apollo und Marsyas" zu gehören, das — in Besitz des englischen Malers Morris Moore — in neuer Zeit viel von und gegen sich hat reden machen. Marsyas, ein etwas bäurisch aussehender, unbekleideter junger Mensch ohne Bart (und ohne Bocksfüße) sitzt links auf einem Baumstamm und bläst die Rohrpfeife; Apollo, eine schöne, edle Jünglingsgestalt, auch ganz unbekleidet, steht ihm gegenüber; an einem Baumstamm in der Mitte hängt seine Lyra. Die sorgfältig für dieses Bild in der gleichen Größe nur ohne landschaftlichen Hintergrund gefertigte Zeichnung *)

*) In Photographie veröffentlicht.

befindet sich in der Sammlung der Akademie zu Venedig. In der Composition ist der Gang der Erzählung kaum angedeutet, weder Kampf, noch Sieg, noch deren Folgen; wir sehen nur den Gegensatz der edlen und der unedlen Natur und zwar in zwei nach dem Leben gezeichneten Individuen. Das Feingefühl der Zeichnung für jeden noch so leise angedeuteten Ausdruck der Form; der durch und durch, und selbst in der Darstellung des Gemeinen, herrschende Schönheitsinn; die ernste, classische Färbung und zarte, ganz vollendete Ausführung — sämmtlich Eigenschaften, wie ich sie in solcher Vollkommenheit bei keinem andern Künstler der Zeit kenne — haben mich bestimmt, entgegen dem Urtheil achtungswerther Kenner, (wie Eastlake in London, Waagen in Berlin, Passavant in Frankfurt) dieses Bild sowie die Zeichnung in Venedig für Arbeiten, und zwar sehr vorzügliche, Raphael's zu halten, mit welchem Urtheile ich übrigens nicht allein stehe, da man von competenter Seite her in Dresden, Wien, Venedig und Rom in ganz gleicher Weise sich ausgesprochen hat. Wenn Passavant Timoteo Viti als Urheber des Bildes aufstellt, so konnte man früher in London mit gleichem Rechte Andrea Mantegna und für die Zeichnung in Venedig Montagna nennen. Bezeichnend ist, was Cornelius von dem Bilde gesagt: „Wenn es nicht von Raphael ist, so hat es noch einen gleich großen Künstler gegeben, von dem wir bis jetzt noch nichts gehört haben."

Viel weniger berechtigt scheinen mir die drei Rundbildchen, welche durch H. v. Rumohr in's Berliner Museum gekommen sind, (Pietà, S. Lodovicus und S. Herculanus,) Raphael's Namen zu tragen; auch die Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franciscus daselbst gehört sicherer dem Perugino (von welchem sogar eine Zeichnung dazu in der Sammlung des Erzherzogs Carl existiert), als ihm. Daß die Anbetung der Könige

in demselben Museum ein Werk lo Spagna's ist, wurde schon früher gesagt. Andre dem Raphael zweifelnd zugeschriebene Bilder aus dieser Zeit kann man füglich bei Seite lassen. Dagegen dürfen wir nicht schweigend an zwei kleinen Tafeln vorübergehen, die Raphael seinem verehrten Landesfürsten Guidobaldo gewidmet und die sich an ein Ereigniß aus dem Leben dieses Fürsten anschließen. Cesare Borgia, der ruchlose Sohn des Papstes Alexander VI., war verrätherischer Weise unter der Maske der Freundschaft in's Herzogthum eingefallen, und Guidobaldo verdankte nur der schleunigsten Flucht sein Leben. Da starb plötzlich am 17. August 1503 der Papst, mit ihm fiel der Rückhalt des Bösewichts; Alles erhob sich wider ihn und Guidobaldo kehrte unter dem Jubelruf seiner Unterthanen nach Urbino zurück. Zum Andenken an dieß Ereigniß und als eine poetische Umschreibung desselben malte Raphael einen heiligen Michael, in goldner Rüstung, am linken Arm einen weißen Schild mit rothem Kreuz, die Rechte mit dem gezückten Schwert erhoben gegen das größte der Ungeheuer, die ihn umringen, und auf das er seinen Fuß gesetzt. *) Mit sichtbarer Anspielung auf einige Stellen in Dante's Hölle malte Raphael im Hintergrunde eine brennende Stadt, die „Stadt des Zornes" (Gesang VIII.), davor unter der Last von Bleikappen (Gesang XXIII.) Heuchler, und von Schlangen umwundene Diebe (Gesang XXIV.) ihre Verbrechen büßen. — Auf die zweite Tafel malte er als Genossen des Rächers vom Himmel den heldenmüthigen Streiter auf Erden, den heiligen Georg in eiserner Rüstung, wie er reitend auf weißem Roß, nachdem er bereits an dem Drachen seine Lanze zersplittert, mit dem Schwert ausholt, dem giftigen Wurm den tödtlichen

*) Gestochen von Claude du Fost. Die ausgeführte Zeichnung zum Bilde war in der Sammlung Crozat; eine Copie oder Wiederholung desselben ist in der Leuchtenbergischen Galerie in St. Petersburg.

Streich zu versetzen. Im Hintergrund eine Felsenlandschaft mit der fliehenden Königstochter der Legende. *) — Beide in lichtem Goldton ausgeführte, durch lebendige Darstellung, mehr noch als durch schöne Formen ausgezeichnete Tafeln, befinden sich gegenwärtig in der Sammlung des Louvre; wohin sie aus der Sammlung Ludwig's XIV. gekommen, der sie den Erben des Cardinals Mazarin (für 2000 Livres) abgekauft.

Im Jahr 1504 übernahm Raphael den Auftrag, für den Altar des Heiligen Joseph in S. Francesco zu Città di Castello die Vermählung Joseph's mit der heiligen Jungfrau zu malen. Dieser Gegenstand, mitten in einer Bilderfolge aus dem Leben Maria's, würde nichts Befremdendes haben; ziemlich neu dagegen war seine Bestimmung für ein selbständiges Altargemälde. Ein eigenthümliches Ereigniß hatte die Veranlassung gegeben.

Ein Jude in Rom war durch Erbschaft in den Besitz eines Ringes gekommen, der angeblich seit länger als einem Jahrtausend seiner Familie angehört, und den er an einen Goldschmidt in Chiusi verkaufte. Der Ring aber war kein andrer, als der Trauring der heiligen Jungfrau! Er ward, nachdem seine Wunderkraft an der Erweckung eines Todten sich erwiesen, in der Kirche S. Mostiola verwahrt und viermal im Jahr dem Volke zur Verehrung ausgestellt. Da gelang es im Jahre 1473 einem deutschen Mönch, Namens Winter, der in dem Besitz des Ringes ein unvergleichbares Heil für sein Kloster zu erringen hoffte, denselben zu stehlen; nicht aber, mit ihm den Weg nach Deutschland zu finden. Er kam nach Perugia, wo um jene Zeit Braccio

*) Gestochen von Nic. de Larmessin, desgl. von J. L. Petit im Musée Napoleon, beide in der Größe des Originals. Die Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz bewahrt einen mit der Feder gezeichneten Entwurf dazu.

Baglioni des höchsten Ansehens genoß, und vertraute diesem sein Geheimniß an. Baglioni und die Prioren der Stadt erklärten den Ring für ein Geschenk des Himmels, das sie um keinen Preis in der Welt wieder hergeben würden. Durch förmlichen Senatsbeschluß und in großer Bürgerversammlung wurde der heilige Ring als ewig unveräußerliches Gut der Stadt Perugia erklärt; Jeder, der nur an Veräußerung oder Rückgabe dächte, in Bann gethan und seiner Güter beraubt; und endlich zum Krieg gerüstet gegen Chiusi, das Hülfe von Siena erhalten zur Wiedereroberung des gestohlenen Heiligthums. Perugia blieb im Besitz; es verschloß mit sieben Schlössern den Kasten, worin der Ring lag, und barg diesen Kasten in einem Schrank mit sechs Schlössern. Dreizehn Schlüssel waren in dreizehn verschiedenen Händen. Nur bei ganz außerordentlichen Gelegenheiten durfte der Ring gezeigt werden, wo er dann in Procession vom Palast der Prioren nach dem Dom getragen wurde. Im Jahre 1488 aber kam man überein, dem heiligen Joseph im Dom einen eignen Altar zu errichten und hier den Ring seiner jungfräulichen Verlobten niederzulegen. Das ist der Altar, für welchen zuerst die Vermählung Joseph's und Maria's als selbständiges Bild gemalt worden, und Perugino war es, der mit der Ausführung desselben 1495 beauftragt worden. Das von ihm gefertigte Gemälde war bis zum Jahre 1797 an seiner ursprünglichen Stelle, von welcher es die Franzosen nach Paris entführten. 1805 wurde es dem Museum von Caën überwiesen; und hier ist es noch gegenwärtig.

An diesem Bilde sieht man sogleich, daß Raphael bei dem seinigen sich, wie bisher, zunächst an des Meisters Composition gehalten; dann aber, daß er dem eignen Gefühle folgend Aenderungen vorgenommen, durch welche das Bild ein neues und unendlich schöneres Gepräge erhalten hat. Zur Linken des

Hohenpriesters, der die Hände der Verlobten gegen einander führt, steht Joseph mit dem blühenden Stab in der Linken und steckt der züchtig niederschauenden Braut den Ring an den Finger. Hinter Joseph stehen fünf junge Männer, andere Brautwerber mit blüthenlosen Stäben, davon Einer den seinigen als ein unnützes Reiß mißmuthig zerbricht; Maria ist von fünf schönen Jungfrauen begleitet, die wohl geeignet erscheinen, die nichtbegünstigten Freier zu trösten. Im Hintergrunde steht ein achtseitiger Tempel. Eine unendliche Heiterkeit ist über das Bild ausgebreitet, das jetzt in der Brera zu Mailand aufbewahrt wird. *) Es ist im lichten Goldton gehalten, ohne Unterschied männlicher und weiblicher Carnation, leicht und durchsichtig behandelt, von höchster Formenschönheit und dem lieblichsten Ausdruck aller Gestalten. Perugino's — übrigens sehr vorzügliches — Gemälde hat bei breiterem Format einige Figuren mehr, die männlichen stehen bei ihm auf der rechten Seite des Priesters; der Jüngling, der den Stab über dem Knie bricht, steht bei ihm ganz im Hintergrund; auch der Tempel hat bei ihm eine weniger schöne Form, als bei Raphael. Vor allem aber sind bei diesem alle Charaktere feiner gezeichnet, tiefer empfunden, schöner von Angesicht; selbst in den Bewegungen spricht sich schon eine größere Freiheit aus. Ein fast kindlicher Sinn hieß ihn die zurückgesetzten Freier ihr Schicksal wehmüthig hinnehmen, und bestimmte ihn, der heiligen Jungfrau doch keinen gar zu alten und häßlichen Bräutigam zu geben, und herzliche Theilnahme in das Angesicht des Priesters zu legen. Den Brautjungfern hat er aber offenbar weiterreichende Gedanken zugetraut.

*) Gestochen von Giuf. Longhi, 1812. Ein neuer Stich nach einer neuen vortrefflichen Zeichnung wird von Stange in Düsseldorf erscheinen.

Obschon nun Raphael bei diesem Gemälde noch des Meisters Composition zu Grunde gelegt, und manche Stellung und Bewegung, selbst mancher Faltenwurf und Faltenbruch noch von ihm entlehnt ist, so ist er doch mit demselben offenbar an der Grenze der Schule angelangt; ja er hat sie bereits überschritten. Nicht sein Meister, noch Einer der andern Schüler wäre entfernt im Stande gewesen, ein Bild zu malen wie dieses, über welches alle Zauber der Schönheit in Linien und Massen, in Form und Farbe, in Haltung und Beleuchtung, in Mienen und Bewegungen ausgegossen sind. Mit diesem Bilde hatte Raphael seine Freiheit errungen und die erste Stelle unter seinen nächsten Kunstgenossen!

III.

Raphael in Florenz.

Erste Reise nach Florenz.

Mit dem Sposalizio war Raphael an einem Wendepunkt seines Lebens angekommen. Indem er für ein Gemälde, das seinen Namen tragen sollte, sich nicht nur an den Styl, sondern im Wesentlichen an die Composition seines Meisters gehalten, hatte er sich noch einmal ganz als Schüler gegeben; mit der Verbesserung aber und der vollendeteren Durchführung, war er zum Meister und über seinen Lehrer emporgewachsen. Nun mochte er die Ueberzeugung gewonnen haben, daß für die fernere Ausbildung ein weiterer Gesichtskreis, als der bisherige nöthig sei, daß er die Werke andrer Meister, ältrer Zeiten wie der Gegenwart, kennen lernen müsse. Unzweifelhaft gab es damals in Italien nur Einen Ort, der geeignet war, sein Verlangen zu stillen: Florenz! Hören wir, was Vasari in dieser Beziehung von Florenz sagt: (D. A. II, 2. p. 358.) „Mehr als irgendwo erlangten dort die Menschen Vollkommenheit in allen Künsten, besonders in der Malerei. Denn in dieser Stadt werden sie von dreien Dingen gespornt und getrieben: zuerst vom Tadel, der in vielfacher Weise von einer großen Zahl Menschen vorgebracht wird, weil die Luft hier freie Geister erzeugt, die sich

nicht an mittelmäßigen Werken genügen und sie mehr zu Ehren des Guten und Schönen, als mit Rücksicht auf den betrachten, der sie schafft. Das zweite ist, daß, um in Florenz zu leben, man betriebsam sein muß. Dieß aber heißt nichts andres, als seinen Geist und Verstand immer anstrengen, in seinem Thun achtsam und schnell sein und wissen wie man Geld gewinne; denn diese Stadt hat kein weites und reiches Gebiet, daher kann sie denen, welche dort leben, nicht für geringen Preis ihren Unterhalt bieten; wie überall der Fall ist, wo viel Reichthum sich vorfindet. Das dritte, was vielleicht nicht geringere Macht ausübt, als die beiden andern, ist das Verlangen nach Ruhm und Ehre, welches jene Luft in hohem Maße bei denen erzeugt, die irgend Vollkommenes leisten, ein Verlangen, welches keinem Menschen von Geist erlaubt, mit denen, welche gleich ihm Menschen sind, ob sie auch als Meister erkannt sein mögen, auf gleicher Linie, oder gar hinter ihnen zurückzubleiben."

So äußerte sich Vasari über Florenz! Es kam aber mehr hinzu: Hier lebten die Meister des 14. und 15. Jahrhunderts in ihren noch wohlerhaltenen Werken fort; hier hatte sein Lehrer unter jungen Künstlern einen großen Anhang; hier lebte Leonardo da Vinci, der vertrauteste Freund Perugino's, und wahrscheinlich, von einem Besuch in Perugia her, ihm persönlich bekannt; und hier glänzte am Kunsthimmel das neuaufgehende Gestirn Michel Angelo Buonarroti's. — Wie viele und welche Anreizungen zu einer Reise nach Florenz!

Zunächst scheint sich Raphael von Città di Castello nach seiner Vaterstadt begeben zu haben, wo er mehre für seine Zukunft wichtige Verbindungen anknüpfen konnte. So ward er u. A. am Hofe von Urbino mit dem Bischof von Pesaro, Achille de' Grassi aus Bologna bekannt, der später bei ihm das Bild einer Verkündigung bestellte. Vornehmlich aber war es

die Schwester des Herzogs Guidobaldo, die verwittwete Herzogin von Sora, Johanna di Rovere, die sich um diese Zeit mit ihrem Sohne, dem Erbprinzen Francesco Maria, in Urbino befand, an deren persönlicher Bekanntschaft ihm viel liegen mußte, und die auch eine besonders herzliche Theilnahme ihm bewies. Zeugniß dessen ist ein Brief, den sie für ihren jungen Schützling an den damaligen Gonfaloniere von Florenz, Pietro Soderini geschrieben, und der uns — zwar nicht im Original, aber doch — in einer verlässigen Abschrift erhalten ist. Er war in der Familie Gaddi zu Florenz aufbewahrt und ist zuerst von Bottari in der Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Roma 1754—73 veröffentlicht worden. Er hat das Datum vom 1. October 1504 und lautet in deutscher Uebersetzung: „Dem Durchlauchtigen hochgebornen Herrn, meinem hochzuverehrenden väterlichen Freunde, dem Herrn Gonfaloniere der florentinischen Republik.

Durchlauchtiger, hochgeborner Herr, insonders hochzuehrender väterlicher Freund!

Der Ueberbringer dieses wird der Maler Raphael von Urbino sein, der ausgerüstet mit trefflichen Gaben für seinen Beruf, zu weitrer Ausbildung einige Zeit in Florenz sich aufzuhalten gedenkt. Und da sein Vater treffliche Eigenschaften besessen und mir theuer war, und da der Sohn gleicherweis bescheiden und von edlem Betragen ist *), hab' ich ihn in aller Hinsicht ganz außerordentlich lieb, und wünsche ihm, daß er zu rechter Voll-

*) Ich gebe diese Stelle nicht nach der von Bottari veröffentlichten Abschrift, die offenbar fehlerhaft ist, da nach ihr der Vater Raphaels zur Zeit des Briefes noch gelebt haben müßte (padre so che é molto virtuoso), sondern nach Passavant's Emendation: e perche il padre suo stato é molto virtuoso etc.).

kommenheit gelangen möge. Deßhalb empfehle ich ihn Ew. Herrlichkeit auf das angelegentlichste wie ich nur kann, und bitte Sie, aus Liebe zu mir, ihm in Allem, was ihm begegnen könnte, jegliche Hülfe und Gunst gewähren zu wollen, wie ich denn jede ihm erwiesene Gefälligkeit und Artigkeit als mir selbst erwiesen betrachten und für des höchsten Dankes werth halten werde, für welchen ich mich verpflichtet Ihnen bestens empfehle.

Urbino 1. October 1504.

Johanna Feltria di Ruvere,
Herzogin von Sora und Präfectin von Rom.

Der Empfehlungsbrief an die damals mächtigste Persönlichkeit in Florenz, — denn Soderini war 1502 zum lebenslänglichen Gonfaloniere der Republik ernannt — und zwar von der Hand einer hochgeachteten Fürstin, war für Raphael ein Reisepaß, den er um so höher schätzen konnte, als Florenz kaum beruhigt nach blutigen politischen Unruhen der Schauplatz künstlerischer Parteikämpfe geworden war.

Der räuberische Einfall nehmlich des Cesare Borgia, 1501, in dessen Gesellschaft auch der vertriebene Piero de' Medici wieder erschien, war durch Geldopfer abgelenkt worden; Cesare aber hatte, seine Ziele weiter verfolgend, nach und nach einen großen Theil von Mittelitalien in seine Gewalt bekommen, und stand mit einer Armee vor Pisa, gefahrdrohend zugleich für Florenz, auf das wirksamste unterstützt in seinen schlimmen Plänen durch seinen Vater, Papst Alexander VI. Als dieser aber am 15. August 1503 den für den Cardinal von Corneto vergifteten Wein aus Versehen selbst getrunken und sogleich den Tod davon gehabt; als Cesare, seiner sichersten Hülfe beraubt, auch in Folge der Vergiftung die er getheilt, krank geworden, nachmals aus Furcht vor Julius II. nach Spanien geflohen und dort

verschollen war; und nachdem Piero de' Medici, der nach dem verunglückten Einfall in Toscana sich nach Neapel begeben, in der Schlacht am Garigliano gegen die Spanier am 20. December 1503 im Fluß den Tod gefunden, waren die gefährlichsten Feinde von Florenz von der Schaubühne verschwunden und damit die politische Ruhe für die Republik gewonnen. Aber sogleich hatte sich ein anderes, wenn auch dem Gemeinwesen weniger gefährliches Kriegsfeuer innerhalb der Mauern von Florenz entzündet.

Im Jahre 1499 war Leonardo da Vinci von Mailand nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt. Nach den großen dort ausgeführten Werken, namentlich dem Abendmahl in S. Maria delle Grazie, und als Gründer einer großen und bewährten Malerschule, überdieß durch seine universelle Bildung ausgezeichnet, mit Recht als der bedeutendste unter den lebenden Künstlern anerkannt, fand er in Florenz großes Entgegenkommen von Seite der Großen; wie namentlich der Gonfaloniere Soderini ihm besonders befreundet wurde, und gewann ebenso bald einen beträchtlichen Anhang unter den Künstlern. Filippino Lippi war sogleich zu seinen Gunsten von einem Auftrag zurückgetreten; Lorenzo di Credi, Pier di Cosimo, Sandro Botticelli u. A. hielten sich zu ihm, vor Allen Pietro Perugino, der zeitenweis in Florenz verweilte. Gleichzeitig war Michel Angelo Buonarroti dort, vorzugweis Bildhauer, aber auch Maler, Architekt und Ingenieur, wie Leonardo, voll Feuer und Unternehmungsgeist, dazu über 20 Jahre jünger, als der 50jährige Leonardo. Kein Wunder, daß Künstler-Eifersucht sie bald in zwei feindliche Lager schied.

Leonardo hatte (an Filippino's Stelle) den Carton zu einer heiligen Familie (Maria mit dem Kind und Anna, jetzt in der Akademie der Künste zu London) beendet und arbeitete an dem

Bildniß der Monna Lisa, der Gemahlin des Francesco Giocondo (jetzt im Louvre zu Paris). Er hatte sich auch herbeigelassen, dem Cesare Borgia bei dessen Unternehmungen gegen den Herzog von Urbino als Ingenieur zu dienen, was indessen den Gonfaloniere Soderini nicht abhielt, ihm ein Frescogemälde für den großen Rathssaal aufzutragen. Leonardo hatte die Schlacht von Anghiari gegen die Mailänder 1440 gewählt. Mit dem Carton dafür (der in spätern politischen Unruhen zu Grunde gegangen, und wovon wir nur ein Stück aus einer von Rubens gefertigten Copie kennen) war Leonardo beschäftigt, als M. Angelo seinen David beendigt hatte und vor dem Rathspalast aufstellte (im Mai 1504). Als ihm nun in Anerkennung seiner Verdienste und seines großen Talents von Seiten der Regierung der Auftrag wurde, dem Gemälde Leonardo's gegenüber ebenfalls ein Frescobild, und zwar eine Scene aus dem Krieg gegen Pisa, im großen Saale zu malen, war die Losung zu einem leidenschaftlichen Wettkampf gegeben, der wohl geeignet war, das Künstlerleben von Florenz etwas ungemüthlich zu machen.

So standen die politischen und die socialen Angelegenheiten in Florenz, als Raphael im October 1504 dahin kam: höchst interessant durch die Anwesenheit und Thätigkeit bedeutender Künstler; glücklich durch die eingetretene Sicherheit gegen Bedrohung der Regierung; und doch verbunden mit einer großen Aufregung der Gemüther. Gegen die nachtheiligen Einflüsse derselben war Raphael durch die Eigenthümlichkeit seines Charakters geschützt, der ihn von Welthändeln fern hielt und im Privatleben zum Friedenstifter und Vermittler machte. Seine Erscheinung war überall von der günstigsten Wirkung begleitet; sein anspruchloses, gefälliges Benehmen, in Verbindung mit einem Talent, das die Schönheit der Seele in äußerer Schönheit und Anmuth zu offenbaren verstand und damit alle bisherigen

Kunstleistungen in Schatten zu stellen drohte, aber alle Herzen zu gewinnen versprach, öffnete ihm die Häuser der Großen und machte ihn rasch zum Liebling der gebildeten Welt von Florenz.

Leider ist es keinem der Zeitgenossen eingefallen, uns von Raphael's erstem Auftreten in den Kreisen der Künstler wie der übrigen Bevölkerung von Florenz ein wenn auch nur flüchtiges Abbild zu geben. Vasari zwar erzählt uns, daß er mit jungen Künstlern, namentlich Ridolfo Ghirlandajo und Aristotile von S. Gallo sich befreundet habe; daß man ihm in der Stadt viel Ehre erwiesen, besonders von Seiten des Hrn. Taddeo Taddei, der ihn immer an seinen Tisch habe haben wollen; allein Vasari's Bericht ist verworren und läßt uns ungewiß, ob er vom ersten oder vom zweiten Besuch Raphael's in Florenz spricht, ja — ob er überhaupt vom ersten etwas Genaueres erfahren. Wir sind deßhalb auf Vermuthungen und auf das Gepräge der Arbeiten Raphael's verwiesen, die er in dieser Zeit ausgeführt.

Daß er sich, gegenüber der Scheidung der florentinischen Künstler in zwei oder mehre feindliche Parteien, wie fremd er auch den Kämpfen geblieben sein, und wie sehr er zu vermitteln gesucht haben mag, mehr zu Leonardo, als zu Michel Angelo hingezogen fühlte, beruhte zunächst auf dem sehr freundschaftlichen Verhältniß zwischen seinem so hoch verehrten Meister und Leonardo, so wie auf dem bereits von seinem Vater (in der Reimchronik) verkündeten und längst von aller Welt anerkannten Ruhme Leonardo's, als des ersten Künstlers Italiens; gewiß aber auch nicht minder auf der Vergleichung der Arbeiten und des Charakters von Beiden. Raphael konnte damals Michel Angelo als Maler nur kennen lernen aus einer Heiligen Familie, die er für Angelo Doni gemalt, und die jetzt in der Tribune der Uffizien von Florenz hängt. Die Schwäche des Ausdrucks, die Härte und Trockenheit der Zeichnung, die kalte

Färbung, die Zusammenhanglosigkeit der Composition mit der willkürlichen, durchaus unmotivierten Zugabe einer Anzahl nackter Männer, offenbar nur gelegentliche Studien nach dem Modell, konnten, trotz aller in dem Werke sichtbaren Genialität, auf das für Schönheit und Innigkeit der Empfindung glühende Gemüth Raphael's eine Anziehungskraft nicht ausüben, wo von der andern Seite das liebeselige Antlitz der Gioconda ihn anlächelte. Größer natürlich stand Michel-Angelo als Bildhauer mit seinem David vor ihm; abgesehen aber von den nicht glücklichen Proportionen der Statue, mußte ihm die antikische Auffassung eines biblischen Helden, ein gänzlich unbekleideter David, wenigstens in damaliger Zeit, noch ganz fremdartig und unpassend erscheinen, während die Heilige Familie Leonardo's mit ihrer zarten Innigkeit, ungeachtet der Neuheit und Eigenthümlichkeit der Form, ihn doch als befreundet ansprechen und dem eignen Streben neue Ziele aufstellen mußte. Möglich auch, daß schon damals der bereits früher erwähnte, widerwärtige Injurienproceß im Gange war, den Perugino gegen Michel-Angelo führte, weil dieser ihn öffentlich geschimpft hatte, und der einen für Perugino ungünstigen Ausgang genommen.

Nächst Leonardo's tief überdachten, auf dem ernstesten Studium ruhenden Werken, übten die in Farben glühenden Gemälde Fra Bartolommeo's mit ihren mächtigen, ausdrucksvollen Gestalten und der unübertrefflichen Kraft der Ausführung, eine große Anziehungskraft auf ihn aus. Florenz bot übrigens den Bestrebungen Raphael's neben den Werken der lebenden Künstler noch ganz andere, sichere Anhaltpunkte in den Schöpfungen ältrer Meister, von denen er bis dahin nur ganz allgemeine Kunde erhalten haben konnte, und die ihm mit Einem Male aus der Beschränktheit seines bisherigen und des ihm bisher bekannten Wirkens in das große, freie Gebiet umfassender Dar-

stellungen den Weg zeigten. Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß die Seelengemälde des Fra Beato Angelico in S. Marco, S. Maria novella, in Fiesole ꝛc. ihn innig angesprochen und gerührt, vielleicht keines so sehr, als die Kreuzabnahme in der Kirche S. Trinità (jetzt in der Akademie zu Florenz); ja, ich erinnere mich der flüchtigen Zeichnung einer Kreuzabnahme, wie mir schien von Raphael's Hand (1833 im Kunsthandel zu Florenz), in welche einige der sprechendsten Motive aus jenem Gemälde übergegangen.

Den bedeutendsten Eindruck aber mußten auf ihn die Fresco-Gemälde der Capelle Brancacci in S. Carmine, die Geschichten der Apostel Petrus und Paulus von Masaccio und Filippino machen. Hier mußte er gewahr werden, daß er mit seinem bisherigen Naturstudium nicht genug in die Tiefe gedrungen, daß Alles, was er bisher geschaffen und gesehen, von individueller Charakterzeichnung weit entfernt sei; daß er sich an conventionelle Formen und Bewegungen gefangen gegeben, und daß, um eine Handlung im Bilde darzustellen, andere Kräfte in Bewegung gesetzt werden müßten, als er bis dahin gekannt und geübt. Die gleiche Wirkung mußten auf ihn die Gemälde des Dom. Ghirlandajo in S. Maria novella, aus dem Leben des Täufers, vornehmlich aber in S. Trinità aus dem Leben des h. Franz hervorbringen, in denen er wohl zuerst die Aufgabe der Bildnißmalerei erkannte, und aus denen er vielleicht auch die selber noch in spätern Jahren mit fast unbeschränkter Lust ausgeübte Gewohnheit angenommen, Bildnisse lebender Personen in die Darstellung längst vergangener Begebenheiten zu verflechten. Die gleiche Veranlassung boten ihm auch die Werke von Benozzo Gozzoli, namentlich der Zug der h. drei Könige im Palazzo Riccardi, mit den Bildnissen der Mediceer; nur daß hier doch wohl der durch das Ganze herrschende Sinn

für Schönheit und Anmuth den größern Zauber mag ausgeübt haben. —

Wie bedeutend der Einfluß all dieser Kunsteindrücke auf Raphael gewesen, sehen wir an den Werken, die in dieser Zeit von ihm ausgeführt worden sind. Ja sie haben nachgewirkt bis in die Zeiten der „Tapeten", in denen wir auf einzelne Gestalten aus S. Carmine treffen. Freilich wäre es gegen die Natur, namentlich gegen die seinige gewesen, die Kunst, wie er sie bisher mit Liebe und Begeisterung ausgeübt, zu verleugnen und mit einem Sprung einen ganz neuen Weg zu betreten. Er bleibt in seiner Richtung, gibt ihr aber nun eine aufsteigende Linie; Perugino's Lehren und Vorbild wirken noch in ihm fort, aber er schöpft seine Werke aus der eignen Seele, er wird mehr und mehr er selbst, und findet für seine künstlerischen Anschauungen und Darstellungen die eigene, freiere Form und Ausdrucksweise.

Sogleich mit dem ersten Bilde, das er — man weiß nicht für wen — in Florenz gemalt, dem wundervollen, unter dem Namen der Madonna del Granduca bekannten, nun in der Galerie Pitti zu Florenz bewahrten Gemälde trat seine besondere Gabe, Liebe, Liebreiz und Schönheit im Zaubergewand der Unschuld darzustellen, vor Aller Augen in's hellste Licht.*) Dem reihte er ein Rundbild an, auf welchem die heilige Jungfrau neben dem Christkind auf ihrem Schooße, außer dem kleinen Johannes, noch ein drittes Kind zur Seite stehen hat. Es war, soweit man seine Geschichte verfolgen kann, von jeher in der Familie des Duca di Terra nuova, erst in Genua, dann in Neapel, von wo es in das Museum zu Berlin gekommen.**)

*) Gestochen von R. Morghen, — Della Bella, — Franz Stöber, — J. C. Richter, — Lorichon, nach einer Zeichnung von Desnoyers. —

**) Gestochen von Hieron. Scotto.

Außerdem wird das Bildniß eines durch Schönheit durchaus nicht ausgezeichneten jungen Mannes von etwa 18 Jahren, das sich im Hause des Leonardo del Riccio in Florenz befand und zuletzt in den Besitz des Königs Ludwig I. und in die Pinakothek von München gekommen, für eine Arbeit Raphael's aus dieser Zeit gehalten. Es hat seinen Namen auf dem Hemdärmel des jungen Mannes; Mengs hat es für ächt erklärt; Passavant stimmt bei; Palette und Farbenauftrag widersprechen nicht gerade; es ist aber nicht leicht, dasselbe mit dem Schönheitssinn Raphael's in Uebereinstimmung zu bringen, oder neben vorgenannten Bildern zu seinem Ruhme anzuführen. Ich möchte es nicht auf seine Rechnung setzen. Möglich indeß, daß es eine der Arbeiten ist, von denen Vasari andeutet, daß sie ihm, dem man überall in der Stadt Ehren erwies, und seiner liebenswürdigen Gefälligkeit und Dankbarkeit durch entgegenkommende Gastfreundschaft abgenöthigt.

Ein Madonnenbildchen im Besitz des Lord Cowper in Passenger bei Hertford in England, etwas äußerlich in der Darstellung, verlegt Passavant gleichfalls in diese Zeit, verschweigt aber seinen Zweifel nicht, ob es nicht eine Copie aus alter Zeit sei.*) Dieselbe Composition, freilich sehr beschädigt, soll sich im Besitz des Intendanten Peruzzi in Florenz befinden, der es aus der Verlassenschaft der Herzöge von Urbino erworben haben will. Es hat mit der Seelenfülle der Madonna del Granduca kaum entfernte Verwandtschaft.

*) Im Umriß bei Passavant a. a. O. III. p. 89.

Rückkehr nach Perugia.

Mit dem Frühling 1505 kehrte Raphael, mehren künstlerischen Verpflichtungen zu genügen, nach Perugia zurück. Und nun beginnt eine überraschend fruchtbare Thätigkeit; denn hell schien bereits sein Gestirn und verbreitete seinen Glanz im Lande weit umher. In künstlerischem Schaffen ging nun — so scheint es — sein ganzes Leben auf. Zuerst befriedigte er das Verlangen der Nonnen vom H. Antonius von Padua in Perugia mit einem großen Altarwerk, einer Madonna auf dem Thron, mit dem — auf den Wunsch der keuschen Schwestern — bekleideten Christkind, dem kleinen Johannes, der von ihm den Segen empfängt, den HH. Katharina, Dorothea oder Rosalie, Paulus und Petrus; in der Lunette darüber Gott Vater mit anbetenden Engeln;*) in der Predella unter dem Bilde: Christus am Oelberg, die Kreuztragung und die Klage der Mutter über dem Todten;**) dann rechts und links noch St. Antonius von Padua und St. Franciscus. Offenbar kommen bei diesem Werke die Eindrücke von Florenz mit den Erinnerungen seiner Lehrjahre in eine gährende Bewegung, so daß es fast das Aussehen hat, als habe Raphael das Bild noch vor der Reise angefangen und nach der Rückkehr vollendet. Von diesem ebenso schönen, als für die Entwickelungsgeschichte Raphael's bedeutsamen Gemälde wurden die Predellenbilder von den Nonnen im J. 1663 an die Königin Christine von Schweden verkauft. Später im Besitz des Herzogs von Bracciano, dann des Herzogs von Or-

*) Sehr unvollkommen gestochen in Seroux d'Agincourt, histoire de l'art etc. T. II.

**) Gestochen von J. C. Flipart, N. de Larmessin und von Claude du Flos für das Cabinet Crozat; von Couché fils u. Lienard für die Galerie Orleans. Das Gebet am Oelberg hat auch L. Gruner gestochen.

leans, kamen sie 1789 bei der Versteigerung von des Letztern Kunstschätzen nach England in die Hände verschiedener Besitzer. Das Hauptbild nebst der Lunette verkauften die frommen Schwestern 1678 an den Grafen Giov. Antonio Rigazzini in Rom, von welchem es in den Palast Colonna kam. Nach der Zeit war es die Hauptzierde des königlichen Schlosses in Neapel, ist aber bei der Flucht des Königs Ferdinand II. 6. Sept. 1860 spurlos verschwunden!

Von noch größerer Bedeutung in der Geschichte Raphael's von dieser Zeit ist das Altarwerk, das er im Auftrage der Erben des 1490 verstorbenen Filippo di Simone Ansidei für dessen Familien-Capelle in S. Fiorenzo zu Perugia ausgeführt: eine Madonna auf dem Thron mit dem Täufer Johannes, der nach dem heiligen Kinde zeigt und nach ihr sieht, und dem h. Bischof Nicolaus von Bari, der sich in ein Buch vertieft.*) Von den drei Predellenbildern aus dem Leben des Täufers ist nur seine Predigt erhalten. Im Mantelsaume der Madonna steht die Jahrzahl 1505. Alles was bisher an künstlerischen Kräften in Bewegung bei ihm war, will hier zusammenwirken. In der Anordnung folgt er der ernsten, fast an Dürftigkeit streifenden Einfachheit seines Vaters; in den Bewegungen, namentlich der Köpfe, klingen noch die peruginesken Gewohnheiten nach; Alles aber wird von einem Zartgefühl belebt, und steigert sich in der Mutter, die das Kind lesen lehrt, zur rührendsten Lieblichkeit. Auf die Predigt des Johannes aber scheint hell die Sonne von Florenz.**) Mahnt auch der Prediger in der Wüste mit seinem bauschigen Gewand noch etwas an des Meisters Weise, finden sich auch noch zwei sentimentale Jünglinge unter den Hörern: so weht doch durch die Composition, durch die volle

*) Gest. von L. Gruner.

**) Gest. von Ant. Capellan.

und gut abgerundete Gruppierung, ein neuer Geiſt; mannichfaltig und charakteriſtiſch, bis ſelbſt zur Ironie ſind die Geſtalten, von ſprechendem Ausdruck die Geſichtszüge, ſo daß man die ſtillen Gedanken darin leſen kann; groß und breit in den Formen und ſchön in den Motiven ſind die Gewänder; überall ſpürt man den Einfluß von Maſaccio und den ältern Florentinern; aber mit einer reizenden Gruppe ſich neckender Kinder greift er unwillkürlich in die freie, eigenſte Zukunft hinein. — Das Hauptbild befindet ſich jetzt und noch wohlerhalten im Schloſſe Blenheim in England, wohin es durch Lord Robert Spencer gekommen, der es 1764 käuflich an ſich gebracht und ſeinem Bruder, dem Herzog von Marlborough, geſchenkt hat. Das Predellenbild iſt (oder war) in Bowood, dem Landſitz des Marquis von Landsdowne. Wir werden ſehen, daß kein von Raphael für eine Kirche gemaltes Staffelei-Gemälde mehr an der urſprünglichen Stelle iſt.

Hier dürfte nun der Ort ſein, eines Frescogemäldes zu gedenken, das erſt in neuerer Zeit (1844) entdeckt, und von Vielen, aber auch mit Vieler Widerſpruch, dem Raphael zugeſchrieben worden: ich meine das Abendmahl in dem Refectorium des aufgehobenen Kloſters S. Onofrio delle Monache zu Florenz. Chriſtus, in deſſen Schooß Johannes liegt, ſitzt in der Mitte, und ſpricht: „Einer unter Euch wird mich verrathen“. Der Verräther ſitzt ihm gegenüber und thut, als höre er nichts. Die übrigen Apoſtel ſind zum Theil erſchreckt und rathlos, zum Theil mit den Meſſern, Gabeln und Gläſern beſchäftigt. Eine unklare Inſchrift auf dem Kleidſaume des Thomas konnte auf den Namen Raphael's gedeutet werden. Die Jahrzahl MD&V ſtand deutlich dabei. Sie war in Tempera aufgetragen, ſo wie die Namen der Apoſtel unter ihnen es noch ſind, und die Gefäße auf dem Tiſch. Die Localität war

im Privatbesitz und eine Wagenremise: die großherzogliche Regierung hat sie angekauft; das Gemälde ist gereinigt und steht in sicherm Schutz. Die Feinheit der Zeichnung, der vorwaltende Schönheitssinn, die große Verwandtschaft mit der Anbetung der Könige aus dem Hause Ancajani (S. 147), die unbeanstandet für eine Arbeit Raphael's galt, trugen dazu bei, an die Urheberschaft Raphael's zu glauben, zumal die Jahrzahl 1505 der Annahme nicht widersprach. Dazu kamen gleichzeitig aufgefundene Studien zu einigen Apostelgestalten des Bildes, die mit ihrer liebevollen Ausführung auch nur auf Raphael zu weisen schienen. Nachdem aber das Bild gereinigt war, traten die Schwächen der Zeichnung zu Tage; man mußte nun auch das Mangelhafte in der Composition, das Unbedeutende in den Motiven erkennen, den lebendigen, entsprechenden Ausdruck vermissen. Man sah ein, daß es unter den Werken des Urbinaten eine Stelle nicht einnehmen, am wenigsten als das Ergebniß der in Florenz bei den alten und den lebenden Meistern gemachten Studien betrachtet werden könne. Ob es, wie das angeführte Bild der Anbetung der Könige, von Spagna, oder von einem andern Schüler Perugino's sei, wird vielleicht in der Folge noch aufgeklärt werden. Von Raphael aber müssen wir sicher dabei absehen.

Dagegen erhebt ein anderes Bild aus derselben Zeit Ansprüche auf eine Beziehung zu Raphael, die mir beachtenswerth scheinen. In der Capelle der Familie Oddi-Baglioni in S. Agostino zu Perugia befand sich bis vor Kurzem ein großes Altargemälde mit der Anbetung der Könige. Von der dunkeln Stelle, wo es nur mit Hülfe von Kerzenlicht gesehen werden konnte, ist es jetzt nach dem städtischen Museum gebracht und vortrefflich aufgestellt worden. Der Stall mit Ochs und Esel steht im Mittelgrund der Landschaft. Im Vordergrund sitzt Maria auf einem

Stein und hält das Kind, das rittlings auf ihrem linken Schenkel sitzt; zu Joseph gewendet, der halb hinter ihr steht, zeigt sie mit dem Buch in ihrer Linken auf das Kind, wie es mit beiden Händchen nach dem goldnen Gefäße langt, das knieend der älteste der Könige ihm darbringt. Hinter diesem steht ein jüngerer König, ein silbernes Gefäß in der Hand mit dem Ausdruck des Zögerns, während der jüngste von ihnen sein Geschenk darreicht und mit Mienen und mit der Handbewegung dem Andern jeden Zweifel zu benehmen sucht. Hinter den Königen ist das Gefolge zu Fuß und zu Pferd, groß und klein, hoch- und demüthig. Zwischen ihnen aber und der heiligen Familie stehen zwei Hirten, von denen der eine den Dudelsack spielt. Er scheint mit seiner Musik vier Engel begleiten zu wollen, die über der Scene mit Saiten- und Blasinstrumenten auf Wolken knien. Wie auf dem Bilde Ansidei aus derselben Zeit steht auf dem Mantelsaum der Madonna die Jahrzahl MCCCCCV.

Die Composition ist reich und mannichfaltig; die Gruppierung klar und abgerundet mit besonnener Beachtung des Gleichgewichts der Massen und des harmonischen Flusses der Linien; die Motive sind fein und ausdrucksvoll, nicht hergebracht, sondern aus eigner Vorstellung geschöpft; in der Zeichnung herrscht nicht durchgängig das raphaelische Formgefühl; dennoch wüßte ich keinen gleichzeitigen Künstler, dem es näher stände, und Maria, das Kind, der Königs-Jüngling sind von so entzückender Schönheit, wie sie uns nur Raphael offenbart hat. Die von allen Schülern Perugino's beibehaltenen Formen von Mund, Augen, Händen sind hier nicht zu sehen. In den Formen des Faltenwurfs ist die streng-stylisierte Zeichnung durch weiche Modellierung der Brüche gemildert. Die Färbung des Bildes, namentlich die Carnation, hat den kräftigen warmen Goldton und die Haltung der Madonna del Duca di Terra nuova; überall

in den Gewändern sind ganze, gesättigte Farben angewendet, und nur einer der Engel hat ein schillerndes Kleid. Die Gestalten sind vollkommen abgerundet, die Landschaft, im Hintergrund blaugrau, ist weiter nach vorn graubraun; der Farbenauftrag pastos mit glatter Ausführung.

Dieses hochausgezeichnete Gemälde wird von Vasari im Leben des Perugino (Deutsche Ausgabe II. 2. p. 295) dem Eusebio di San Giorgio zugeschrieben. Von diesem Schüler Perugino's sind zwei wohl erhaltene Frescobilder — eine Verkündigung und eine Stigmatisierung des h. Franz — im Klostergang von S. Damiano bei Assisi zu sehen, die er selbst mit seinem Namen und der Jahrzahl 1507 bezeichnet hat. Diese Bilder sind ohne eine Spur eigenthümlichen Denkens und Empfindens, eine schülerhafte Anwendung perugineskes Vorschriften und conventioneller Bewegungen, in der Farbe matt und trocken — und sollen zwei Jahre nach dem mit allen Gaben des Talents und der Jugendblüthe bezeichneten Altargemälde der Capelle Oddi-Baglioni von derselben Hand gemalt sein? Das heißt an einen Wunderglauben der seltsamsten Art appellieren! Wer aber soll oder kann an Eusebio's Stelle treten? Perugino und Pinturicchio waren beide bereits auf dem Wege des Verfalls; Spagna entwickelt in keinem seiner Gemälde eine gleiche Kraft und Wärme und hält sich überall streng an die Schulvorschriften; von den übrigen Schülern aber reicht keiner an Spagna und es scheint in der That, da der Zusammenhang des Bildes mit der Schule Perugino's unverkennbar ist, nur Raphael dafür übrig zu bleiben. Ohnehin war Raphael mit der Familie Oddi-Baglioni in Verbindung. Schon 1503 hatte er die Krönung Mariä für die Familie Oddi gemalt (S. 163) und noch im J. 1505 übernahm er von der Sgra. Atalanta Baglioni, wie wir sogleich sehen werden, einen Auftrag von großer Bedeutung. Ohne deßhalb

gerade mit Entschiedenheit behaupten zu wollen, die Anbetung der Könige aus S. Agostino in Perugia von 1505 sei von Raphael, füge ich, da ich keinen gleich befähigten Künstler für das Bild zu nennen weiß, es an dieser Stelle mit der Bemerkung ein, daß, wer es auch gemalt habe, als ein vollkommen Ebenbürtiger neben dem beglückten Urbinaten aufgeführt werden kann.

Wir kehren von den ungewissen Pfaden der Vermuthungen auf den sichern Weg der Geschichte zurück. In demselben Jahre 1505 nahm Raphael — und soviel wir wissen zum ersten Male — die Fresco-Palette in die Hand. Wer sie je in der seinigen gehabt, wird die Lust nachempfinden, mit welcher Raphael dem Rufe folgte, eine Capelle bei den Camaldulensern von S. Severo in Perugia a fresco auszumalen. Nicht mit Unrecht hat Michel Angelo die Fresco-Malerei — im Gegensatz gegen die leicht verweichlichende Oelmalerei — die „männliche" genannt. Das sprödere Material nöthigt zu größerer Anstrengung, zu kräftigerer Behandlung, gestattet nicht, ins Detail sich zu verlieren, und führt damit von selbst zu einem großen und breiten Styl; der Zwang aber, das Begonnene zu vollenden, ohne daß man, wie bei der Oelmalerei, durch wiederholtes Uebermalen die Vollendung herbeiführen kann, concentriert die ausführenden Kräfte des Künstlers und gibt seiner Schöpfung in allen ihren Theilen eine Frische, die immer nur dem ersten, einheitlichen Erguß eigen ist. Alles dieses bewährte sich sogleich bei dem Frescobild in S. Severo, für welches Raphael einen größern Styl der Zeichnung und eine breitere Behandlung, als bei seinen bisherigen Gemälden anwendete, wobei ihm offenbar die Erinnerungen an Florenz, namentlich an Fra Bartolommeo in die Hand gearbeitet haben. Mit dem Bilde in S. Severo wollte er den frommen Vätern einen Blick in den christlichen

Himmel erschließen, und zeigte ihnen mehre unter die Heiligen aufgenommene Ordensbrüder im Anschauen der von Engeln umgebenen heiligen Dreifaltigkeit.*) Es sollten noch sechs andere Heilige den untern Raum der Wand einnehmen; aber Raphael verließ die Arbeit mit dem Versprechen, sie später zu vollenden. Von Jahr zu Jahr hofften die guten Väter auf die Erfüllung des Versprechens, bis des Meisters Tod jede Hoffnung abschnitt und sie veranlaßte sich an Perugino zu wenden, der 1521 das angefangene Werk seines Schülers vollendete. Wahrscheinlich rühren die beiden Inschriften des Bildes von ihm her. Unter der obern Abtheilung steht: Raphael de Urbino Domino Octaviano Stephano Volaterrano Priore Sanctam Trinitatem Angelos astantes Sanctosque pinxit A. D. MDV. Unter der untern Abtheilung: Petrus de Castro Plebis Perusinus tempore Domini Sylvestri Stephani Volaterrani a dexteris et sinistris Divae Christiferae Sanctos Sanctasque pinxit A. D. MDXXI. So oft ich in Perugia war, habe ich von dem Bilde immer weniger gesehen; im J. 1865 war es an der feuchten Mauer seinem Erlöschen ganz nahe.

In der Pinakothek zu München wird ein auf einen Ziegelstein a fresco gemalter Kopf aufbewahrt, der aus der Capelle in S. Severo stammt. Man hält ihn für einen Versuch Raphael's in der Frescomalerei vor Beginn des Gemäldes. Es ist der Kopf eines der Engel über dem Heiligen und mir stets erschienen als der Versuch eines Genossen Raphael's, der sich neben ihm in der Technik üben wollte.

Raphael's Namen hatte nun bereits einen solchen Klang, daß seine künstlerische Thätigkeit voraussichtlich sehr in Anspruch

*) Gest. von J. Keller in Düsseldorf.

genommen werden würde, und daß man deßhalb vieler Orten sich beeilte, ein Werk seiner Hand zu erhalten. Zunächst war es Schwester Battista, Priorin des Klosters von Monte Luce bei Perugia, die sich noch in diesem Jahre an ihn wandte. Sie hatte beschlossen, für den Hauptaltar ihrer Kirche eine Krönung der heil. Jungfrau von dem „besten Maler" ausführen zu lassen; und als solcher war ihr von der vorgesetzten Geistlichkeit, sowie von der Bürgerschaft der Stadt „maestro Raffaello da Urbino", wie der 22jährige Künstler in dem dafür abgeschlossenen Vertrage genannt ist, empfohlen. Inzwischen war Raphael durch den Verfolg seiner andern Pläne gehindert, vorläufig mehr dafür zu thun, als die Zeichnung anzufertigen (die sich noch in England erhalten haben soll). Damit und mit der Vertröstung auf die Zukunft mußten sich vor der Hand die Nonnen begnügen. Mit dem wachsenden Ruhme Raphael's wurde sein ihnen gegebenes Versprechen ihnen immer theurer, so daß sie sogar in einem erneuerten Vertrag 1516 die für das Werk festgesetzte Summe bedeutend erhöhten, was aber Raphael, wohl im Bewußtsein, daß er eine Versäumniß gut zu machen habe, ablehnte. Uebrigens blieb das Ergebniß für sie dasselbe. Raphael, mit Arbeiten überhäuft, starb, ohne sein Versprechen erfüllt zu haben, und Schwester Battista erlebte nicht einmal die sehr kleine Freude, die Zeichnung Raphael's durch seine Schüler Giulio Romano, Francesco Penni, Perin del Vaga, und Berto di Giovanni ausgeführt und in ihrer Kirche aufgestellt zu sehen, da sie zwei Jahr vorher, im J. 1523, das Zeitliche gesegnet. Jetzt befindet sich das Bild in der vaticanischen Gemälde-Galerie; die Predella aber von Berto di Giovanni mit Mariä Geburt, erstem Tempelgang, Vermählung und Tod, war noch bis vor Kurzem in der Sacristei der Klosterkirche von Monte Luce. Das Hauptbild ist gestochen 1791 von

Jac. Bossi. Ein kleiner Stich ist im Manuel du Musée Napoleon.

Einen bessern Erfolg hatte die — so viel wir wissen — letzte Bestellung vom J. 1505, die er aus einem ihm schon von früher her befreundeten Hause erhielt. Die Gräfin Atalanta Baglioni wünschte von ihm für ihre Grabcapelle in S. Francesco zu Perugia ein Gemälde von der Grablegung Christi. Dieser Auftrag erschien ihm so bedeutend, daß er für dessen Ausführung sich nicht hinlänglich vorbereitet hielt, bevor er nicht wieder in Florenz gewesen und namentlich die Werke gesehen, die in der neuesten Zeit dort entstanden waren und die die ganze Künstlerwelt Italiens in eine fast fieberhafte Aufregung gebracht hatten: die Cartons von Leonardo und von Michel Angelo.

Die zweite Reise nach Florenz 1505.

Die gewaltige Umwandlung, welche die Völker des Abendlandes um den Anfang des 16. Jahrhunderts in ihrer geistigen Entwickelung erfahren, zeigte sich auf unverkennbare Weise auch in der Richtung und in den Leistungen der Künstler. Obwohl im Zusammenhang mit der alten Kunst und auf ihr fußend, sah das heranwachsende Geschlecht sich doch im Gegensatz mit ihr: ein Tag war vorüber und ein neuer war angebrochen! Raphael hatte seine Laufbahn begonnen unter dem Schein der scheidenden Sonne; aber sein Genius sagte ihm, daß er dem kommenden Tage angehöre. Kaum daß ihn die Luft des sechzehnten Jahrhunderts angeweht, die in die umbrischen Berge noch nicht gedrungen, wurden seinem sich entfaltenden Geiste die Vorschriften der alten Schule ein Hemmniß und ihre Mittel erschienen ihm viel zu beschränkt für Entwickelung

der Kräfte, deren er sich bewußt war, für Erreichung der Ziele, nach denen es ihn mit unwiderstehlichem Verlangen trieb. Hatte der erste Besuch von Florenz in ihm eine Gährung hervorgerufen, einen Kampf mit sich selbst, d. h. mit den bis dahin treubewahrten Eindrücken seiner Lehrzeit, und hatte er in Folge davon mehrfache Versuche gemacht, sich loszureißen, oder die Gegensätze auszugleichen: so führte die zweite Reise eine vollkommene Entscheidung herbei, und Vasari sagt von ihm — obschon mit Uebertreibung, doch nicht mit Unrecht — daß von nun an seine Werke den frühern in keiner Weise mehr ähnlich waren, so daß diese von einer andern, minder geschickten Hand herzurühren schienen.

Die Frage, ob Raphael mit dieser Umwandlung seines Styls einen wirklichen Fortschritt gethan, ist auch in unsern Tagen mehrfach aufgeworfen worden, und es hat nicht an Künstlern und Kunstfreunden gefehlt, die das Verlassen der Bahn als eine Art Abfall betrachtet, und die Raphael's von kindlichem Geiste durchdrungenen, von keiner Reflexion noch berührten Jugendarbeiten den Vorzug vor den Werken der spätern Periode der selbständigen Durchbildung geben. Es sind solche, die mit Sinnen- und Seelenvermögen überhaupt fest an der Vergangenheit haften, deren Urtheil die ganze, große culturhistorische Bewegung der Neuzeit gleich einem Sündenfall verwirft. Sie mögen sich erbauen an den spätern Werken eines Perugino, Pinturicchio und Andrer, die, unzugänglich jeder Neuerung, in alter Weise fortgeschaffen und fortgewirkt! Wir folgen dem Künstler auf seiner vor- und aufwärts gehenden Bahn, welche bedeutende Männer vor und mit ihm gewandelt, auf der Bahn des Geistes der Geschichte, auf welcher er nicht nur ein Künstler *seiner* Zeit, sondern *aller Zeiten* geworden.

Zwei ältere Meister lebten damals in Florenz und neben ihnen ein an Jahren dem Raphael kaum überlegener, die diesem

Perugia zu eng machten und der Stadt Leonardo's, Fra Bartolommeo's und Michel Angelo's eine unwiderstehliche Anziehungskraft verliehen. Raphael trat im Laufe des Jahres 1505 seine zweite Reise nach Florenz an, in welcher Zeit Leonardo und Michel Angelo, so wie Fra Bartolommeo mit den Vorarbeiten für die Gemälde des Rathsaales im öffentlichen Palast zu Florenz beschäftigt waren. Leonardo hatte eine Scene gewählt aus dem Krieg zwischen der florentinischen Republik und Mailand, dessen Truppen unter dem Feldherrn Piccinino 1440 bei Anghiari eine Niederlage erlitten. Aus den von Gaye (Carteggio degli artisti II. 88 f.) veröffentlichten Documenten erhellt, daß Leonardo in den Jahren 1504 u. 1505 mit dieser Arbeit beschäftigt war und bereits das Wandgemälde selbst, das er in Oelfarben ausgeführt, beträchtlich gefördert hatte, sowie daß dasselbe noch 1513 vollkommen erhalten war und nur gegen leichtfertige Beschädigungen geschützt wurde. Es ist später bei den Bauveränderungen im Palast, oder, wie Vasari, der eben jene Bauveränderungen vorzunehmen und den Saal neu mit Bildern auszumalen hatte, will, wegen falscher Bereitung des Malgrundes, untergegangen; der Carton aber, dieses Werk allgemeinster Bewunderung, ist ebenfalls verschwunden, und wir haben davon nur vereinzelte Nachrichten, oberflächliche Beschreibungen, wie die von Vasari, und einige Kupferstiche nach Copien, namentlich eine Gruppe von Edelink nach einer Copie von Rubens, und eine größere Darstellung nach einer im Besitz von Bergeret in Paris befindlichen und von ihm lithographierten Zeichnung; dazu die (auch von Rubens copierte) Gruppe in leichter Federzeichnung skizziert von Raphael, in der königlichen Privatbibliothek in England. Auf der Bergeret'schen Zeichnung sieht man links die auch von Edelink (nur verkehrt) gestochene Gruppe, den Kampf um die Fahne. Der florentinische Fahnen-

träger, in Gefahr, seine Fahne zu verlieren, hält sie über den Schultern mit beiden Händen fest und spornt zugleich sein Pferd zur Flucht an; denn ein mailändischer Reiter hat das obere Ende gepackt, und es scheint, daß dem Florentiner nur das untere Theil des im Kampfe zerbrochenen Schaftes in der Hand bleiben wird, wenn nicht sein Kampfgenosse mit dem Hieb, den er gegen den Gegner führt, ihn befreit. Doch auch dieser hat seinen Beistand, der diesen Hieb pariert. Die Pferde sind mit in das Kampfgewühl verstrickt. Unter dem Pferd des Fahnenträgers liegt ein Krieger, der sich gegen das Ueberreiten mit dem Schild zu decken sucht. Unter dem Pferd des Mailänders ist eine Gruppe zweier Krieger, von denen der Eine den Andern niedergeworfen und an den Haaren gepackt auf seinem Schild fest hält. Links hinter den Reitern sieht man noch einzelne Kämpfende; rechts aber im Vordergrund der feindliche Feldherr Piccinino, zu Boden geworfen von seinem Pferd, das von einem Diener am Zaum in wilder Flucht aufgehalten wird; zwei Kampfgefährten leisten dem verwundeten Feldherrn Beistand; im Hintergrund Kampfgewühl. Man hat die Aechtheit dieser Erweiterung angezweifelt, obschon Composition und Styl (mit Ausnahme der Hintergrund-Figuren) mit der Reitergruppe vollkommen übereinstimmen, und von Leonardo kaum vorauszusetzen ist, daß er sich mit einer Episode der Schlacht ohne irgend eine Andeutung der Entscheidung würde begnügt haben.

Hatte Raphael bisher die Kunst nur wenig über die Schilderung von Zuständen und Empfindungen hinausgehen gesehen, so trat nun in aller Kraft ihr Vermögen der Darstellung einer leidenschaftlichen und in die Mitleidenschaft hinreißenden, bedeutungsvollen Handlung vor seine Augen, verbunden mit einem tief in die Wirklichkeit eindringenden Studium, das aber den Künstler nicht, — wie es ältern Künstlern, Andrea del Castagno,

Donatello u. A. wohl begegnet war — von der idealen Höhe herabzog, sondern im Gegentheil das Leben zu ihr emporhob. Wie tief und bleibend der Eindruck dieser Composition auf Raphael gewesen, hat er noch in einem seiner spätesten Werke, der Constantinschlacht, bewiesen, vor welcher man unwillkürlich an Leonardo's Schlacht von Anghiari, bis selbst auf die Gestalt und Bewegung der Pferde und die Formen der Helme und Waffen erinnert wird.

Michel Angelo's Carton vom Ueberfall der badenden Florentiner im Pisaner Krieg war im August 1505 vollendet*) und dem Gemälde Leonardo's gegenüber im großen Rathssaal aufgestellt. (Von Papst Julius nach Bologna und später nach Rom berufen, war M. Angelo verhindert, das Gemälde auszuführen.) Auch dieses Wunderwerk, das wie eine neue Offenbarung der Kunst angestaunt und ohne Unterlaß studiert wurde, ist zu Grunde gegangen, und zwar — wie Vasari erzählt — durch die Bosheit Baccio Bandinelli's, der, im Besitz eines Schlüssels zum Rathssaal, die Verwirrung in der Stadt bei der Vertreibung Soderini's und der Rückkehr der Medici 1512 benutzte und den Carton des von ihm grimmig gehaßten Michel Angelo in kleine Stücke zerschnitt. Eine Gruppe aus dem Carton hat Marc Anton, zwei andere Antonio Veneziano gestochen; das Ganze (19 Figuren) hat Bastiano Aristotile copiert, und soll sich

*) Aus Gaye's Carteggio II. 92, 93 sehen wir, daß für diese Arbeit Michel Angelo schon im October und December 1504 Zahlungen erhalten hat; ebenso im Februar und August 1505. — Diese Angaben werden nicht entkräftet durch den Brief des Pier. Soderini vom 27. Nov. 1506 an den Card. von Volterra, in welchem steht: „Significando alla S. V. che (Mich. Angelo) a principiato una Storia per il pubblico (palazzo) che sarà cosa admiranda"; eine Historie für den öffentlichen Palast, womit unzweifelhaft der Carton gemeint ist, als Anfang des Werkes, das nun erst a fresco ausgeführt werden sollte.

diese in Oelfarbe grau in grau ausgeführte Copie, nach welcher L. Schiavonetti einen Stich geliefert, im Schloß Holkham in England befinden. Auf dem von M. Anton gestochenen Blatte sieht man Einen, der aus dem Wasser ans Ufer steigt, ganz von der Rückenseite; neben ihm einen Andern, der, fast am Boden liegend, einem Genossen aus dem Wasser helfen will, von dem übrigens nur ein Paar Finger zu sehen sind; ferner einen Dritten, der, sitzend im Anziehen begriffen, mit Heftigkeit nach dem Hintergrund zeigt, woher er die Feinde erwartet. Baumstämme bilden den Mittelgrund, eine Bauernhütte steht in der Nähe. Auf den Blättern des Ant. Veneziano sind Feinde ebensowenig als auf denen M. Anton's sichtbar, die den Schrecken über die Badenden gebracht; ja im nahen Dorf unterhält sich ein Trommler mit zwei Kriegsleuten, ohne seine Trommel von der Schulter zu nehmen. Von den Kriegern am Flußufer läßt der Eine, am Boden sitzend und rückwärts blickend, uns im Zweifel, ob er erst im Begriff ist, für das Bad sich zu entkleiden, oder ob er aus dem Wasser gestiegen; ein Andrer sieht nach dem Fluß hinab, aus dem zwei hülfesuchende Arme emporreichen, scheint aber nicht Kraft genug zur Hülfe sich zuzutrauen; ein Dritter zieht sich eben das Hemd über; besonders ausdrucksvoll ist ein Alter links, der die größten Anstrengungen macht, die Hosen über die nassen Glieder zu bringen; an der rechten Seite steht ein rüstiger Jüngling, der den Harnisch schon anhat und nur die Hosen noch knüpft.

Michel Angelo, von Natur mit einem noch schärferen Formensinn begabt, als Leonardo, hatte in seinem Carton eine so überraschende Kenntniß des menschlichen Körpers gezeigt, war mit einer so unantastbaren anatomischen Genauigkeit in die Function jeder Muskelfaser bei jeder Bewegung eingedrungen, daß man vor heller Bewunderung die eigentliche Aufgabe ganz übersah und nicht daran dachte, daß man das Werk eines Vir-

tuosen vor sich habe, der — im Wettkampf einen hochgefeierten Nebenbuhler zu übertreffen — alle Kräfte auf's höchste angestrengt, Schwierigkeiten hervorgerufen, die nur er überwinden konnte, und daß die Darstellung selbst weder eine bedeutende Handlung noch ein entscheidendes Ereigniß zum Gegenstand habe, sondern in der That nur das künstlerische Vermögen auf der Höhe der Vollendung zeigen sollte. Wie in unsern Tagen A. v. Platen mit seinem vollendeten Versbau einen Damm aufgeführt gegen falsches Sylbenmaß und schlechte Reime — wie sie in gemüthlicher Sorglosigkeit in den Dichtungen auch unserer Classiker vor ihm heimisch sind —: so stellte der Carton Michel Angelo's einen Canon auf für das Studium und die Zeichnung des menschlichen Körpers, hinter welchem kein Künstler, der noch auf Geltung Anspruch machte, mit Wissen und Willen zurückbleiben durfte. Vor dem Mißgriff der Meisten, die nach diesem Carton studierten, und die Erwerbung der gleichen Virtuosität zum Ziel ihres Trachtens machten, war Raphael durch seinen Genius geschützt, der ihn die Mittel der Darstellung nicht über ihre Zwecke erheben ließ. Aber wenn seine frühern Naturstudien vornehmlich von einem feinen Schönheitsinn geleitet waren, ja wenn er auch, durch die Arbeiten Masaccio's und Leonardo's zu individuellerer Auffassung der Formen geführt war: — Michel-Angelo's Leistungen zeigten ihm höhere Ziele und legten ihm Anstrengungen auf, denen er sich mit größtem Eifer und einem Erfolge unterzog, von welchem er bald überraschende Proben ablegen konnte.

Waren mit den Cartons von Leonardo und Michel Angelo die Ziele der neuen Kunst für Darstellung und für Zeichnung aufgestellt, so trat nun noch ein Dritter auf den Kampfplatz mit der Meisterschaft malerischer Behandlung und vollendeter Ausführung: Fra Bartolommeo, der mit

der Kunst der Lasuren und des Verschmelzens der Farbentöne (Sfumato) seinen Bildern eine bis dahin nicht gekannte Kraft, Wärme und Weichheit zu verleihen wußte. Er erhielt vom Gonfaloniere Soderini den Auftrag, an die dritte Wand des großen Rathssaales ein Bild zu malen, so daß hier Toscana's größte Meister zur Verherrlichung der Republik zusammengewirkt hätten, wenn Soderini's Absichten in Erfüllung gegangen wären. Auch Fra Bartolommeo's Werk erreichte seine Bestimmung nicht. Er stellte um den Thron der heiligen Jungfrau mit dem Christuskind alle Beschützer der Stadt Florenz und sämmtliche Heilige, an deren Tagen von der Republik Siege erkämpft worden waren. Das Gemälde ist aber, und zwar in Oelfarben, ausgeführt worden und befindet sich jetzt in der Galerie Pitti zu Florenz.

Gleich Leonardo und Michel Angelo hatte auch Fra Bartolommeo seine Kunst auf den Gipfel getrieben und auch hier lag die Gefahr nahe, einen einseitigen oder übertriebenen Gebrauch davon zu machen, wie es Viele gethan. Raphael, obschon für jeden neuen, bedeutenden Eindruck empfänglich, — wie wir die Einwirkungen Leonardo's, Michel Angelo's u. A. an mehren seiner Bilder leicht erkennen — war auch hier durch die Stärke seines Genius vor Ueberschreitung der Grenze geschützt.

Man kann sich der Frage nicht entschlagen, in welchem Verhältniß wohl Raphael zu den Venetianern stand, nachdem er das Ansehn der Florentiner so willig anerkannt. Venedig besaß, gleich Florenz, eine blühende Malerschule und zählte große Meister in ihr auf: der Ruhm der Brüder Bellini, Giorgione's und des ältern Palma hatte ganz Italien durchdrungen, Pordenone's und Sebastiano's Werke erregten bereits großes Aufsehn und Tizian ward als ein Meister ersten Ranges bewundert und gefeiert. Wie kommt es, daß wir in Raphael's Werken kein

Zeichen der Bekanntschaft mit den Venetianern finden, obschon sie ihm gewiß nicht unbekannt geblieben?

Die Frage berührt ästhetische Prinzipien, die jedenfalls auf den Gipfelpunkten der Kunst im hellsten Lichte erscheinen. Raphael hatte sich von den engumgrenzten Kunstanschauungen seiner Lehrjahre geschieden und der freiern Richtung der toscanischen Meister sich angeschlossen, ohne sich vom Quell seiner Schöpfungen entfernen, den Leitstern seiner Kunst aus den Augen lassen zu müssen: die toscanischen Künstler standen mit ihm auf demselben Gebiet des Idealismus und legten den größten Nachdruck auf die Durchbildung des Formensinnes mittelst strengen Studiums der Zeichnung. Die venetianische Schule legte den größern Werth auf das Studium der Farbe und Farbenwirkung, hielt sich für die Form lediglich an das Modell und vernachlässigte die Zeichnung und die Composition. Vasari äußert sich darüber im Leben Tizians, wenngleich, wie gewöhnlich, etwas einseitig, doch sehr verständlich: „er machte keine Zeichnung, weil er der festen Meinung war, das richtige und beste Verfahren und die wahre Zeichnung sei, wenn man nur mit Farben arbeite, ohne weitere Zeichnungsstudien auf dem Papier vorzunehmen. Hierbei vergaß er, daß Niemand seine Compositionen wohl anordnen kann, ohne sie vorerst in verschiedener Weise auf ein Blatt zu entwerfen, um zu sehen, wie Alles zusammenstimmt. Die Phantasie vermag nicht, in sich selbst die Erfindung vollkommen zu schauen; sie muß ihre Gedanken den leiblichen Augen eröffnen, die ihr zu einem richtigen Urtheil darüber verhelfen. Ueberdem fordern nackte Körper großes Studium, wenn man richtige Einsicht davon gewinnen will; und man kann diese nicht erlangen ohne genaue Zeichnung . . . Hierzu kommt noch, daß Zeichnungen dem Geiste Reichthum an schönen Gedanken geben, daß sie lehren, alle Gegenstände der

Natur frei darzustellen, ohne sie stets vor Augen zu haben, oder den Mangel der Zeichnung unter dem Reiz der Farben verbergen zu müssen, wie viele Jahre lang die venetianischen Maler gethan, die weder Rom, noch sonst wo ganz vollkommene Werke gesehen haben."

Der Gegensatz zwischen den verschiedenen Kunstschulen hatte eine noch tiefere Begründung. Die Quelle der venetianischen Kunstschöpfungen war die Wirklichkeit; für Raphael und die Florentiner war es die Phantasie. Die Madonnen der Venetianer und alle ihre Heiligen mit Allem, was sie haben und tragen, sind Bildnisse nach dem Leben und ihre Bilder sind natürliche Vorgänge; die Werke Raphael's und seiner Gleichgesinnten entsprangen aus der Idee, und das Bestreben seiner Kunst war die Verwirklichung von Idealen. Einem ungestraft nicht zu verletzenden Naturgesetz gemäß mußte er aus derselben Quelle die Anordnung seiner Bilder im Allgemeinen, wie im Besondern, die Formen, das Maß wie die Wahrheit des Ausdrucks, und ebenso die Farbe schöpfen. Das ächte Kunstwerk ist ein Organismus, und folgt den Gesetzen einheitlicher Entwickelung von innen. Jeder Versuch, die Ergebnisse aus entgegengesetzten Prinzipien zu verschmelzen, führt zu Halbheiten. Aber zu einer prosaischen Poesie war Raphael's Genius so wenig angethan, als zu einer poetischen Prosa. Was er auch von den Venetianern gesehen haben mag, es blieb ihm — bei aller Anerkennung des Verdienstes — fremd.

Dagegen trat von einer andern Seite Neues mit unwiderstehlicher Macht der Umwandelung an ihn heran. Bis zu den umbrischen Bergen, in die Werkstätten zu Perugia waren die religiösen Stürme, die Florenz in fieberhafte Aufregung gebracht, nicht gedrungen; die platonische Akademie des Ficino mit der Verherrlichung heidnischer Philosophie hatte dorthin noch keine

Propaganda gemacht. In gläubiger Einfalt hatte Raphael mit den Ueberlieferungen der Kunst die Traditionen der Kirche und das unbestrittene Ansehn ihrer Diener und obersten Hüter auf sich wirken lassen. Diese Unbefangenheit mußte in Florenz in der Berührung mit so vielen neuen und sich widerstreitenden Elementen ein Ende erreichen. In den Kampf der Meinungen, in die Bewegung der Gemüther unwillkürlich hineingezogen, sah er sich gezwungen, ein eignes Urtheil sich zu bilden. Und so gelangte er zur Selbständigkeit des Denkens, mit der er — wie in der Kunst, so — in der allgemeinen Bildung dem Geiste der neuen Zeit angehörte.

Vasari erzählt uns, daß er sich häufig in der Werkstatt des Bildschnitzers und Architekten Baccio d' Agnolo eingefunden, die zum Sammelplatz der geschätztesten Künstler und Kunstfreunde von Florenz geworden war, wo man schöne Gespräche führte und über wichtige Gegenstände disputierte. Unter den Künstlern, die Vasari nennt, finden wir den Baumeister und Bildhauer Andrea Sansovino, der in seinem Beruf hochausgezeichnet im Geiste der Renaissance wirkte, als verständig in der Unterhaltung, in Sitten rein und gut, als Freund gelehrter Leute und als ein Philosoph von Natur gerühmt wurde. — Neben ihm lernte Raphael den trefflichen Architekten Simone Masi, genannt Cronaca kennen, einen Schüler des Antonio Pollajuolo, unter welchem er in Rom gearbeitet. Er kannte die Merkwürdigkeiten der Weltstadt genau uud wußte vortrefflich zu beschreiben und zu erzählen; ja er war eine lebendige Chronik, was ihm den Spitznamen zugezogen, mit welchem er in die Kunstgeschichte übergegangen. Er gab sich aber auch als einen leidenschaftlichen Anhänger Savonarola's, und da er, wenn auf diesen die Rede kam, unerschöpflich war, und zuletzt nur von ihm, seinen Lehren, Kämpfen und Leiden sprechen wollte, bekam

Raphael einen hinreichenden Einblick in das Verderbniß der kirchlichen Zustände und in die zweifelhaft gewordene Unfehlbarkeit des Hauptes der Christenheit.

Vasari (und Passavant nach ihm) führt unter den Künstlern, die sich bei Baccio zu versammeln pflegten, ferner Filippino auf, der aber 1505, und Benedetto da Majano, der schon 1498 gestorben. An ihrer Stelle darf man zuversichtlich einige Andere nennen, mit denen Raphael wahrscheinlich dort zusammengetroffen: vorerst Sandro Botticelli, diesen leidenschaftlichen Leser und eifrigen Illustrator der „Göttlichen Comödie" Dante's, diesen feurigen Verehrer des begeisterten Mönchs von San Marco, dem er in seinem „Triumph des Glaubens Savonarola's" ein Dank- und Denkmal gesetzt, das leider verloren gegangen; sodann Lorenzo Credi, einen der gewissenhaftesten Maler in Betreff technischer Ausführung, und nicht minder eifrigen Anhänger Savonarola's. Konnte der Umgang mit diesen Verehrern des für seinen Feuereifer zum Märtyrer gewordenen Kirchenreformators nicht ohne Nachwirkung auf Raphael bleiben, so ward diese unfehlbar noch bedeutend verstärkt durch die Aeußerungen des von ihm so hochgehaltenen Fra Bartolommeo, der nie ohne den Ausdruck der innigsten Liebe und des tiefsten Schmerzes seines schmählich hingeopferten Freundes und Mitbruders gedachte.

In größerm Umfange als bisher ward Raphael nun auch mit der antiken Kunst bekannt. Zu den antiken Bildwerken, die schon Lorenzo il Magnifico im Garten von San Marco für Künstler und Kunstfreunde aufgestellt, waren neuerdings griechische Statuen durch Giuliano von S. Gallo nach Florenz gebracht worden, reiche Nahrungsquellen für Entwickelung des Formen- und Schönheitsinnes von Raphael. Weniger mit Giuliano — wie Vasari will — der um diese Zeit in Rom

beschäftigt war, als mit seinem Bruder Antonio kam Raphael bei Baccio d'Agnolo zusammen und gewann durch ihn mancherlei Aufschluß über antike Architektur und Ornamentik.

Schon die bisherigen Andeutungen werden genügen, uns einen Begriff von jenen an- und aufregenden Abendunterhaltungen bei Meister Baccio zu geben; traf es sich nun noch, was freilich nicht sehr oft geschah, daß der stürmische Michel Angelo in die Gesellschaft kam, so mag Raphael Gelegenheit gehabt haben, durch sein mildes und klares Wesen die hochgehenden Wellen zu besänftigen, und mehr und mehr die allgemeine Liebe auf sich zu lenken. Dann mögen auch andere Geister zum Worte gekommen sein, wie sie überall in Künstler-Gemeinschaften sich finden, die die Gedanken auf weniger dornige und steile Pfade führten und an die heitern Aufgaben des Lebens mahnten. Dafür erwies sich — nach Filippino's Abgang — vornehmlich Francesco Granacci, der Freund Michel Angelo's thätig und geschickt und stand immer oben an, wo es galt, Turniere und Maskeraden zu veranstalten, Triumphbogen zu bauen, Aufzüge und Festlichkeiten aller Art anzuordnen, und überhaupt ein heiterbewegtes Künstlerleben zu schaffen.

Unter den jüngern Künstlern, die um diese Zeit in Florenz ihre Laufbahn begonnen und mit Raphael Umgang pflogen, ist vornehmlich Mariotto Albertinelli, der fleißige und geschickte Schüler von Fra Bartolommeo, zu nennen; mit andern wird er vor den Cartons von Leonardo und Michel Angelo zusammengetroffen sein, namentlich mit Bastiano di S. Gallo, einem Neffen des Antonio di S. Gallo und ehemaligen Schüler Perugino's, der nun zu M. Angelo sich gewandt und (wie ich oben erwähnte) seinen ganzen Carton copiert hatte; einem Künstler, der stets mit etwas schulmeisterlicher Beredsamkeit über die Wege zu richtiger und vollkommener Kunstausbildung sprach und

deßhalb den Spitznamen „Aristotile" erhielt, mit welchem er in die Kunstgeschichte übergegangen. Er hat später manche Copien für Raphael gefertigt. Engere Freundschaft aber schloß Raphael mit Ridolfo Ghirlandajo, dem Sohne Domenico's, einem für technische Ausführung sehr begabten Künstler, dem auch, wie Vasari erzählt, Raphael eine bedeutende Arbeit zur Vollendung übergab, als er Florenz verließ. Ferner gehörte zu den aufstrebenden Talenten, die sich mit Raphael vor den mehrerwähnten Cartons einfanden, Andrea del Sarto, der sich nachmals durch seine ausgezeichneten Leistungen den Ehrennamen eines „Raffaello di Toscana" erworben.

Inzwischen war Raphael nicht allein auf den Umgang mit Künstlern beschränkt. Schon bei seinem ersten Besuche von Florenz hatte er freundliche Aufnahme im Hause des Taddeo Taddei gefunden, das ihm auch jetzt stets offen war. Andere angesehene Bürger von Florenz suchten den jungen liebenswürdigen Künstler an sich zu ziehen, und wetteiferten um den Vorzug, ein Werk seiner Hand zu erhalten. Für Taddeo Taddei hatte er zwei Madonnenbilder gemalt, von denen das eine jetzt als „die Madonna im Grünen" in der Sammlung des Belvedere zu Wien aufbewahrt wird, *) das andere — nach Passavant's Vermuthung — die Heilige Familie mit der Fächerpalme ist, die gegenwärtig, leider! nach der Uebertragung von der Tafel auf grobe Leinwand in einem sehr wenig zurechnungsfähigen Zustande in der Sammlung des Lord Francis Egerton in London sich befindet. **) Von dem freundschaftlichen Verkehr mit einem andern wohlhabenden und angesehenen Bürger, dem

*) Gestochen von P. Anderloni. — C. Agricola. — Vogler. — Steinmüller.

**) Gestochen von E. Rousselet 1656. — Massard für die Galer. Orleans. — A. L. Martinet. — J. Raymond.

Kaufmann und warmen Kunstfreund *) Angelo Doni, sind noch heute die Bildnisse Zeugen, die er von ihm und seiner Ehefrau Maddalena gefertigt, und die nun im Palazzo Pitti zu sehen sind. Ein noch schöneres Loos fiel dem Lorenzo Nasi, für welchen Raphael jene liebliche Heilige Familie malte, die unter dem Namen der Madonna del Cardellino in der Tribune der Uffizien zu Florenz der Gegenstand allgemeinen Entzückens ist. **) Für einen andern, uns ungenannt gebliebenen Freund malte er das Bild von der das Kind herzenden Madonna, das aus dem Hause Tempi in die königl. Pinakothek zu München gekommen; ***) für die Familie Dei aber und deren Capelle in S. Spirito zu Florenz übernahm er ein großes Altarbild, das bekannt als „Madonna del Baldachino" jetzt zu den Kunstschätzen des Palastes Pitti gehört. †) Es ist leider! unvollendet geblieben und nie an die ihm bestimmte Stelle gekommen, hat auch durch Restaurationen gelitten.

Beschäftigt mit den Vorarbeiten für die Grablegung, hatte Raphael noch einige andere größere und kleinere Aufträge angenommen. Zu den bedeutenderen gehört die Heilige Familie für Domenico Canigiani in Florenz; später im Besitz des Großherzogs; alsdann bei der Vermählung der Tochter Cosimo's III., Anna Maria, mit Johann Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz, als Brautgeschenk nach Düsseldorf gebracht, von wo

*) Er besaß u. a. eine heil. Familie von Fra Bartolommeo, jetzt im Pal. Corsini in Rom, und eine andere von Michel Angelo, jetzt in der Tribune der Uffizi zu Florenz. — Sein Bildniß gestochen von F. Pieracini; das seiner Frau von F. Pierucci.

**) Gestochen von Raph. Morghen. — Ant. Krüger. — Ign. Pavon. — Martinet. Ein Entwurf, Federzeichnung in der Sammlung Wicar in Lille.

***) Gestochen von S. Amsler. — Ant. Morghen. — Desnoyers. — S. Jesi. — Th. Kisling.

†) Gestochen von Lorenzini. — B. A. Nicolet. — G. Morghen. — Landon. — G. Fosella.

es — unter den Händen des französischen Bilderrestaurators Colin und des als Galerie-Inspector angestellten kurfürstlichen Kammerdieners Gregoire seiner Lasuren, und durch den Galeriedirector Krahe der sechs Engel, die die Ecken einnahmen, beraubt, nach München und letzlich in die Pinakothek gekommen. Die wenigen, leidlich erhaltenen Stellen des Gemäldes zeigen uns die Größe des Verlustes, den wir der Gefühl- und Kenntnißlosigkeit und dem Leichtsinn der Hüter eines solchen Schatzes zu verdanken haben. *)

Der Bildungsgang, den Raphael von Anfang an bis jetzt genommen, hatte ihn innerhalb der Grenzen der christlichen Kunst gehalten, und zwar mit solcher Strenge, daß er — architektonische Formen und Verzierungen abgerechnet — vom Alterthum wenig Notiz genommen, und kaum einmal einen scheuen Schritt in die Mythologie der Griechen gethan, um — im Apollo und Marsyas — wahre und falsche Kunst sinnbildlich gegen einander zu stellen; wobei er sich aber wohl gehütet, der antiken Formen sich zu bedienen und eine andere Sprache zu sprechen, als er sie bei seinen Heiligenbildern gewohnt war.

Die Luft, die in Florenz wehte, mochte bereits einige Nebel, die über der fernen Vergangenheit lagen, zerstreut und seinen Sehkreis erweitert haben; auf seinen angebornen Schönheitsinn mußten gleichzeitig die Marmorwerke der alten Kunst, die er hier — wie bereits erwähnt wurde — in reicher Auswahl und vorzüglichen Beispielen zu sehen bekam, gleich Leben weckenden Sonnenstrahlen auf das Samenkorn in gutem Boden wirken. Wohl

*) Gestochen von Giul. Bonasone mit 5 Engeln in der Luft — René Boivin mit 6 Engeln — Giuf. Calendi mit Engeln — C. Heß 1804 ohne Engel — S. Amsler desgl. — Ein Entwurf zu den Frauen und Kindern in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien; ein andrer des ganzen Bildes mit unbekleideten Figuren bei Mr. Reiset in Paris.

ging die Saat in ganzer Fülle und Pracht erst später auf; aber jetzt schon lockte das neue Licht frische Sprossen als Verkünder der Zukunft hervor. — Ich habe schon früher einer Zeichnung gedacht, die Raphael nach der theilweise zerstörten antiken Marmorgruppe der Grazien (ehedem) in der Libreria des Domes von Siena gefertigt. Damit begnügte er sich nicht; vielmehr ward sie ihm zum Anreiz eignen Schaffens auf diesem Wege. Er versuchte, den Schaden, den die Zeit an dem Marmor angerichtet, in anderer und eigner Weise gut zu machen, und malte, mit Benutzung des antiken Vorbildes, die Gruppe der drei Grazien auf eine allerdings nur 7 Zoll ins Geviert haltende Tafel, wobei er aber — im Gegensatz gegen seinen Apoll und Marsyas — die ideale antike Formengebung sich anzueignen mit gutem Erfolg bestrebt war.

Dieß Bildchen, das um 1506 gemalt sein mag,*) war ehedem in der Galerie Borghese, aus welcher es durch verschiedene Hände letztlich in den Besitz des Lord Ward in London gekommen ist.

In diese Zeit (des zweiten Aufenthalts in Florenz) fällt Raphael's Bekanntschaft mit dem Goldschmidt und Maler Francesco Francia in Bologna. Wir können dies aus einem Briefe schließen, den er im J. 1508 an ihn geschrieben, und in welchem er sich auf eine „Verabredung" bezieht, die nur mündlich stattgefunden haben konnte. Francia gehörte zu den Meistern der alten Schule und schon die Verwandtschaft seiner Bilder mit denen Perugino's war Grund genug für Raphael's Zuneigung zu ihm. Freilich war auch er, wie Perugino, in ein unwandelbares, sich stets wiederholendes Einerlei der Auffassung, Zeichnung und Darstellung verfallen; aber der reine und milde

*) Gest. von J. K. Sherwin in Punktiermanier; von Franz Forster.

Ausdruck seiner Heiligen, die Klarheit und Durchsichtigkeit der Färbung und der vollendete Farbenauftrag behielten doch für Raphael ihren Reiz, daß er sich — wie auch wir noch thun — an seinen Madonnenbildern innig erfreute und ihm sogar wegen derselben die höchsten Lobsprüche zollte. So dürfen wir wohl annehmen, daß er dem verehrten Altmeister von Florenz aus gern einen Besuch abgestattet, zumal da er mit einer Reise nach Bologna noch andere Zwecke verbinden konnte. Wir erinnern uns seiner Bekanntschaft mit dem Cardinal Achille Grassi von Bologna, von dem er die Bestellung auf ein Bild der Verkündigung angenommen, das er nun wohl persönlich überbringen mochte. Das Bild ist nachmals in den Besitz des Bruders vom Cardinal, Agamemnon, gekommen, dann aus einer Hand in die andere gewandert, bis es gänzlich verschwunden. — Dasselbe Schicksal hat eine „Anbetung der Hirten" getroffen, die Raphael für den damaligen Herrn von Bologna, Giovanni Bentivoglio, gemalt, und von welcher Francia so entzückt war, daß Raphael ihm die ursprüngliche Zeichnung zu dem Bilde verehrte. In dem oben erwähnten Briefe vom 5. September 1508*) schreibt er ihm: Mein theurer Herr Francesco! So eben empfange ich Euer Bildniß durch Bazzotto in gutem Zustande, ohne irgend eine Beschädigung und danke Euch auf's Höchste dafür. Es ist sehr schön und so lebendig, daß es mir vortäuscht, ich sei bei Euch und höre Euch sprechen. Ich bitte Euch um Geduld und Verzeihung, daß ich die Sendung des meinigen verschieben muß, da ich wegen schwerer und unaufschieblicher Arbeiten nicht dazu kommen konnte, es selbst zu machen, wie wir verabredet; da wenn ich es von einem meiner jungen Leute hätte machen lassen und nur retouchieren wollen, dieß nicht genügt haben würde. Auch

*) Im Original mitgetheilt von Conte Malvasia, Felsina pittrice, Bologna, 1678 II. p. 48.

soll man daran erkennen, daß ich dem Eurigen nicht gleichkommen kann. Deßhalb verzeiht mir, ich bitte, da Ihr selbst wohl jezuweilen die Erfahrung gemacht, was es heißt, seine Freiheit nicht mehr zu haben, und einem Herrn zu Diensten sein zu müssen ... Einstweilen schicke ich Euch durch denselben Boten, der in 6 Tagen wieder zurückgeht, eine andere Zeichnung, und zwar den Entwurf zu jener Geburt Christi, obschon — wie Ihr sehen werdet — sehr verschieden von dem ausgeführten Bilde, das Ihr so freundlich waret, so sehr zu loben, wie Ihr es bei andern meiner Sachen zu thun pflegt, daß ich darüber erröthen muß, wie ich es thue bei dieser Kleinigkeit, daran Ihr Gefallen haben mögt; mehr als an einem Zeichen meiner Ergebenheit und meiner Liebe, als um sonst einer Ursach willen. Werde ich dafür die Zeichnung Eurer Judith erhalten, so werde ich sie zu meinen schönsten und kostbarsten Schätzen stellen.

Der Herr Kanzleipräsident (Baldassare Turini von Pescia) erwartet mit Ungeduld seine kleine Madonna und der Cardinal Riario seine große, wie Ihr dieß ausführlicher von Bazzotto hören werdet. Ich werde sie bewundern mit dem Wohlgefallen und der Befriedigung, mit denen ich all' Euere Madonnenbilder sehe und lobe, da ich deren von keinem Andern kenne, die schöner, frömmer und besser ausgeführt wären. So bleibet heitern Muthes, lebet wohl mit Euerer gewohnten Klugheit, und seid versichert, daß ich Euern Kummer als meinen eignen empfinde.*) Behaltet mich lieb, wie ich Euch liebe von ganzem Herzen. Rom 5. Sept. 1508. Euer stets dienstbereiter Raphael Sanzio."

Das Verhältniß Raphael's zu Francia blieb indeß ein rein

*) Hier spielt Raphael auf die seit seinem Besuche in Bologna erfolgte Vertreibung Bentivoglio's durch Julius II. an, die sich Francia sehr zu Herzen genommen.

persönliches der Achtung und des Wohlwollens, ohne Einfluß auf seine Kunstbestrebungen. Die Zeit der in den Schranken des kirchlichen Ritus gehaltenen Kunst lag hinter ihm. Unabhängig von den erlernten Vorstellungen, war er der Natur und dem Menschenleben in seinen unmittelbaren Empfindungen nahe getreten. Aber wie ein heiliges Erbtheil aus dem Vaterhause war ihm die Erinnerung an sein Jugendtraumleben geblieben und schützte ihn vor der nahe liegenden Gefahr der Erkältung des Gemüths.

Seinen Rückweg von Bologna nach Florenz scheint Raphael über Urbino genommen zu haben, wo der Herzog Guidobaldo wiederum im Besitz seiner Herrschaft und in jener heitern und geistreichen Umgebung lebte, die ich oben S. 25 ff. zu schildern versucht. Bei dieser Gelegenheit malte er das Bildniß des Herzogs Guidobaldo, dessen der Cardinal Bembo in einem Briefe vom J. 1516 an den Cardinal von S. Maria in Portico gedenkt; wahrscheinlich auch das der Herzogin Elisabeth, (wenn man annehmen darf, daß das Bildniß einer fürstlichen Dame von Raphael's Hand, im Besitz des Grafen Castiglione, eben das der Herzogin gewesen. Auch zeichnete er das Bildniß des Cardinals Pietro Bembo in schwarzer Kreide, wie wir von dem Anonymus des Morelli wissen, der es im Hause des Cardinals in Padua gesehen. Diese Bildnisse sind sämmtlich spurlos verschwunden. Nach Vasari's Angabe malte Raphael („in seiner zweiten Manier", also) bei diesem Besuch in Urbino zwei kleine Madonnenbilder für den Herzog, von denen das eine — nach Passavant's Vermuthung — jene heilige Familie mit dem bartlosen St. Joseph, jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg,*) das andere die Madonna des Lord Cowper in England ist, die

*) Gest. von J. Chereau — W. Ketterlinus.

das nach uns blickende und in den Kleidsaum der Mutter fassende, auf ihrem Schoße sitzende Kind liebreich anblickt.*)

Mit größerer Sicherheit läßt sich ein damals für den Herzog gemaltes kleines Bild nachweisen, ein heil. Georg auf einem weißen Roß, der mit der Lanze den Drachen tödtet. Bestimmt als eines der Gegengeschenke für den von König Heinrich VII. dem Herzog von Urbino übersandten S. Georgs- oder Hosenband-Orden, kam es nach England, und von dort nach mancherlei Irrfahrten nach St. Petersburg, wo es in der Eremitage aufbewahrt wird, und als Schutzpatron Rußlands sogar mit einer ewigen Lampe bedacht ist.**)

Aus Urbino in die Accademia di S. Luca in Rom, und von da in die Galerie der Uffizien zu Florenz ist das Selbstbildniß Raphael's gekommen. Sowohl die Art der Ausführung, als das Aussehen, wonach er ungefähr 23 Jahr alt war, da er es malte, sprechen dafür, daß es während seines damaligen Aufenthaltes in Urbino entstanden. Es ist ein Bild, das uns in anspruchslosester Einfachheit, den edlen, milden Charakter Raphael's, die Tiefe seines sinnenden Geistes, und die leicht zur Glut sich steigernde Wärme seiner Empfindung vor Augen stellt, nicht ohne den Zug der Schwermuth, der so oft das Wetterzeichen eines abgekürzten Erdendaseins ist. Wir haben es in einem trefflichen Stich von Gonzenbach unserm Buche als Zierde beigefügt.***)

Schwerlich hat Raphael die Festlichkeiten in Urbino abgewartet, die der Hof daselbst dem Papst Julius bereitete, als er

*) Gest. von Perfetti — G. T. Doo — L. Gruner.

**) Gest. von L. Vorstermann 1627 — N. de Larmessin — L. Gaultier — P. Fürst — und auch von mehren Namenlosen. Der Entwurf, mit der Feder gezeichnet und durchstochen, ist in der Florentiner Sammlung der Uffizien.

***) Außerdem gest. von Frz. Forster — Metzmacher und Pannier — J. F. Müller — R. Reyher.

auf seiner Rückkehr von dem unterworfenen Bologna nach Rom einige Tage in Urbino verweilte. Im September 1506 war er wieder bei seinen Arbeiten in Florenz. Mit verstärkten Kräften ging er an das Werk, von dem er sich sagen mußte, daß es die bedeutendste seiner bisherigen Aufgaben sei: die Grablegung. Wie schwer und ernst er sie genommen, sehen wir noch heute aus den verschiedenen Entwürfen, die er dafür gemacht und aus den zahlreichen Studien zu den einzelnen Gestalten. Wenn erstere ein gewisses Gefühl der Unsicherheit verrathen über Anordnung der Gruppen und Motive der Darstellung, so verräth uns die Art und Weise der Studien seinen brennenden Eifer, an Strenge und Gewissenhaftigkeit nicht hinter Leonardo und Michel Angelo zurückzubleiben. So zeichnete er einmal nicht nur die ganze Composition mit nackten Figuren, um gegen Fehler, die die Gewänder leicht verbergen, gesichert zu sein, sondern in die Gestalten der umsinkenden Mutter und der sie umgebenden Frauen zeichnete er auch, um sich von der Richtigkeit der Bewegung zu überzeugen das Skelet hinein. Der Carton zu diesem Gemälde ist verloren gegangen; von den Entwürfen aber und Studien sind eine beträchtliche Anzahl Blätter aufbewahrt geblieben.*)

*) Passavant l. l. II. u. III gibt ein Verzeichniß der Entwürfe und Studien und bei dem Interesse, das sich an das erste, größere Werk Raphael's knüpft, theile ich in Kürze dasselbe mit. Ein Entwurf der Composition mit einigen Abweichungen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz; eine andere mit Abweichungen und mit 9 Figuren wahrscheinlich jetzt im britischen Museum; eine dritte mit 10 Figuren war in der Sammlung Lawrence in London; eine vierte mit 8 Figuren ebendaselbst; eine fünfte ebendaselbst; eine sechste in dem Cabinet Rogers in London; die Frauengruppe, halbe Figuren, im Besitz des Großherzogs von Weimar; eine andere im Nachlaß von Lawrence; eine dritte, mit eingezeichneten Skeletten, beide jetzt bei Hrn. Bembrugge in Amsterdam; zwei Figuren, den Leichnam Christi tragend, nackt, in der Sammlung der Universität Oxford; der Leichnam Christi, von einem Manne unter dem Arme gefaßt, im Nachlaß des Bildhauers Banks in London; 5 Figuren in der Sammlung J. Barnard eben-

Vasari erzählt uns, daß Raphael nur den Carton zur Grablegung in Florenz gezeichnet, das Gemälde selbst aber in San Francesco zu Perugia für Frau Atalanta Baglioni ausgeführt habe. Wir haben kein Recht, diese Angabe in Zweifel zu ziehen; ebensowenig aber möchte ich auf die so vielfach unsichere Autorität Vasari's ohne Weiteres annehmen, Raphael habe seine Werkstatt in Florenz, mit so vielen angefangenen Arbeiten, und alle seine für ihn so wichtigen socialen Verhältnisse daselbst verlassen, um in Perugia, das auf seinem Lebenswege hinter ihm lag, ein Bild zu malen, das er unter viel günstigeren Umständen in Florenz ausführen konnte. Wahrscheinlicher wäre, daß er das vollendete Gemälde nach Perugia gebracht und an Ort und Stelle noch den bei der Aufstellung etwa hervortretenden Mängeln nach einmal übergangen habe; nur wird es dann schwer zu erklären, daß er, ohne Bezahlung zu erhalten, Perugia wieder verlassen hätte. Denn wir werden alsbald sehen, daß er sich an einen Freund wendet, der Frau Atalanta Baglioni auffordern soll, ihm das Geld zu schicken. Einhundert Jahre ist das Bild unverrückt an seiner Stelle geblieben; im J. 1607 verkauften es die Brüder des h. Franz, ihr Gelübde der Armuth wie das Recht der Nachkommen der Stifterin vergessend, an Papst Paul V. (Camillo Borghese), durch den es in die Galerie Borghese zu Rom kam, in welcher es noch und zwar in gutem Zustande sich befindet; nur ohne die Predellenbilder, die in die Gemäldesammlung des Vaticans gekommen.*)

Diese Predellenbilder stellen in halben, grau in grau ge-

---

daselbst; einige andere bei den Brüdern Woodburn; 5 nackte Figuren (lange Zeit „der Tod des Adonis" genannt) im Nachlaß von Lawrence und ein Studium in der Sammlung Crozat.

*) Gest. von P. Scalberg 1637 — J. Colin — J. Pivoli — J. Volpato — S. Amsler — K. Agricola.

malten Figuren, Glaube, Liebe und Hoffnung, zwischen vier Kinderengeln dar. Sie sind ein kunsthistorisches Räthsel durch den großen Unterschied in der Zeichnung und technischen Behandlung mit dem Altarbild selbst, so daß man sie, wäre man nicht seiner Sache ganz gewiß, entschieden einer andern Zeit zuschreiben würde. Die Lösung freilich, welche Rumohr gefunden: daß Raphael zur Grablegung nur die Predellenbilder gemalt, Ridolfo Ghirlandajo aber das Hauptgemälde, konnte nicht wohl Anhänger finden, und zwar nicht nur wegen der eigenthümlichen, Ridolfo ganz fremden Weise und der Vortrefflichkeit der Ausführung, sondern weil auch das Räthsel durch diese gewaltsame Behauptung ungelöst, der Styl der Predellenbilder damit nicht ins Jahr 1507 gerückt wird. Wir müssen sie betrachten als einen Griff in die Zukunft, die überhaupt nahe genug vor ihm stand.

Unter den Werken, die noch in die Zeit der Grablegung fallen, dürfte zunächst die h. Katharina von Alexandrien sein, eine herrliche, halbe Figur in Lebensgröße, jetzt in der National-Galerie in London;*) ferner die Madonna aus dem Hause Colonna in Florenz, jetzt im Museum zu Berlin, ein unvollendetes Bild, auf welchem Maria mit einem Buche in der Hand das Kind auf ihrem Schooße liegend und in ihren Kleidsaum fassend, abgebildet ist;**) eine Madonna mit dem schlafenden Kinde, von dem sie den Schleier hebt, im Original-Carton in der Akademie von Florenz; als Gemälde aber verschwunden und nur in mehren Copien aus alter Zeit vorhanden.***) Ebenfalls nur in Copien vorhanden ist die Madonna mit der

*) Gest. von Desnoyers — Leroux.

**) Gest. von C. S. Masquelier — L. Barocci — Caspar — E. Mandel.

***) Der Carton gest. von F. Ravano in der Galeria dell' Accad. di Firence — G. Longhi und Toschi — A. L. Martinet.

Nelke, die sie dem lebhaft bewegten Kinde auf ihrem Schooße reicht.*)

Eines der vorzüglichsten, obschon kleinsten Bilder aus dieser Zeit ist die Heil. Familie mit dem Christkind auf dem Lamm, jetzt in der Galerie zu Madrid. Es ist in den Motiven voll Leonardischer Anklänge, auf das zarteste gezeichnet und mit der größten Liebe durchgeführt, auch ganz wohl erhalten bis auf die Jahrzahl hinter seinem Namen, die es ungewiß läßt, ob sie 1506 oder 1507 heißt. Es war früher im Oratorium des Escorial und so gut wie vergessen, als es der Infant Don Sebastian, der in Gesellschaft des Galeriedirectors Don José de Madrazo den Escorial besuchte, an seiner verborgenen Stelle entdeckte und für seine Versetzung nach Madrid Sorge trug. Eine sehr vorzügliche alte Copie sah ich 1845 bei dem Grafen di Castelbarco in Mailand. Sehr schwach dagegen ist die Copie in der Gemäldegalerie zu Cassel.**) — Ein anderes kleines Bild der Madonna mit dem Christkind und dem kleinen Johannes ist unvollendet geblieben und befindet sich jetzt in der Sammlung des Fürsten Esterhazy-Galantha in Wien.***)

Das ohne allen Vergleich herrlichste Bild aus der Zeit von Raphael's letztem Aufenthalt in Florenz, und eine seiner entzückendsten Schöpfungen überhaupt ist die Heilige Familie, welche Raphael für den sienesischen Edelmann, Messer Filippo Segardi, Cherico di Camera unter Leo X., gemalt, und an welchem ein Stück vom Mantel der Madonna von Ridolfo Ghirlandajo vollendet worden, da Raphael durch seine eilige Abreise von Florenz verhindert war, es ganz zum Schluß zu bringen. Es trägt

*) Gest. von J. Boulanger — Giov. Farragia — E. Heinzelmann — De Poilly — Alv. Provelato — A. Lehmann u. J. Chevron.

**) Nach einer Copie gest. von A. Morghen — G. Garavaglia.

***) Gest. von G. Leyboldt.

die Jahrzahl MDVII.., wobei der erste der zwei Schlußpunkte als der Rest einer I aufzufassen ist, so daß es ins Jahr 1508 fällt. Dieß wahrhaft göttliche Bild war schon in der Sammlung des Königs Franz I. von Frankreich, aus welcher es in den Louvre gekommen, unter dem weltbekannten Namen der „Belle Jardinière“.*)

Zur Zeit, als Raphael mit der „Grablegung“ in Perugia war, oder als er sie dahin geschickt, war er von seinem Freund und Mitschüler, Domenico di Paris Alfani, der den Auftrag für eine Altartafel bei den Carmelitern übernommen, sich aber in der Composition nicht sonderlich taktfest wußte, um einen Entwurf dazu gebeten worden, und Raphael hatte bereitwillig seinen Wünschen entsprochen. Das Glück hat es gefügt, daß Raphael's sehr ausgeführte Zeichnung sowohl, als das Altargemälde seines Freundes wohlerhalten auf uns gekommen. Erstere befindet sich in der Sammlung von Handzeichnungen, die der Maler Wicar seiner Vaterstadt Lille vermacht hat; letzteres ist aus dem Kloster der Carmeliter in das städtische Museum zu Perugia gekommen. Die Heilige Familie ist im Freien; über ihr in den Wolken schweben (ohne symmetrische Ordnung) mehre Engel. Maria sitzt auf einem Stein und wendet sich, indem sie sich mit dem rechten Arm auf einen Vorsprung des Felsblocks stützt, zur Linken nach Joseph, der dem heiligen Kind, das unbekleidet an der rechten Seite der Mutter steht, einen Granatapfel reicht. Johannes, mit einem halben Hemdchen bekleidet, steht an der linken Seite, Elisabeth neben ihm, rechts Zacharias. Das Gemälde in Perugia, wie liebevoll und fleißig es

*) Von den vielen Stichen danach nenne ich die von A. B. Desnoyers. — J. Cherean — Robilard — Nic Aurelio — J. N. Laugier — G. Levy — Jos. Val in Cöln. — Der Originalcarton in schwarzer Kreide befindet sich in Holkham in England.

ausgeführt ist, zeigt doch die ungeheure Kluft zwischen dem Genius Raphael's und dem Talent eines seiner begabtesten Freunde. Der Brief, mit dem er diesem die Zeichnung überschickte, enthält einige Notizen, die — bei den geringen Nachrichten, die wir über Raphael's persönliche Verhältnisse haben, — der Mittheilung werth scheinen. Er schreibt ihm: „Vergeßt es nicht, Menecho (d. i. Domenico), und sendet mir Ricciardo's Liebeslieder der Raserei, die ihn befallen, als er auf die Reise ging; erinnert auch den Cesarino (einen Metallarbeiter in Perugia), daß er mir jene Predigt schicke und empfehlt mich ihm. Vergeßt auch nicht, Frau Atalanta zu ersuchen, mir das Geld (für die „Grablegung") zukommen zu lassen und seht, daß Ihr es in Gold erhaltet; und sagt auch dem Cesarino, daß er sie darum ersuche. Und wenn ich noch etwas anderes (als die Zeichnung nehmlich) für Euch thun kann, so schreibt mir."

Haben wir hier in wenigen Worten den gefälligen Freund, den guten Haushalter, den frommen Christen und den für den begeisterten Ausdruck der Liebe empfänglichen Jüngling vor uns, so zeigt uns ein Brief an seinen Oheim vom 21. April 1508 den Künstler, der selbstbewußt und vorsorglich an seine Zukunft denkt Diesem schreibt er:

„An meinen theuersten Oheim Simone di Battista
di Ciarla von Urbino, in Urbino.

Theuerster mir wie ein Vater!

Ich habe Euren Brief erhalten, aus welchem ich den Tod unsers durchlauchtigsten Herrn des Herzogs ersehe, dessen Seele Gott gnädig sein möge; gewiß ich konnte nicht ohne Thränen Euren Brief lesen; indeß lassen wir, was nicht zu ändern ist! Man muß Geduld haben und sich in den Willen Gottes schicken!

Ich habe an den Oheim Priester geschrieben, daß er mir eine kleine Tafel schicken sollte, die als Deckel für eine Madonna der Frau Präfectin diente; aber er hat sie nicht geschickt. Ich bitte Euch deßhalb, ihn wissen zu lassen, wenn Jemand hierher reisen sollte, damit ich nicht länger in der Schuld der Dame bleibe; denn wißt, man könnte ihrer jetzt bedürfen. Auch bitte ich Euch, theuerster Oheim, dem Priester und der (Tante) Santa zu sagen, daß sie, wenn Taddeo Taddei aus Florenz, von dem wir ja öfter schon gesprochen haben, nach Urbino kommt, nichts sparen sollen, ihm alle Ehre zu erweisen, und bitte auch Euch um meiner Liebe willen, ihm gefällig zu sein, da ich ihm so sehr wie sonst keinem Menschen auf Erden zu Danke verpflichtet bin. Für die Tafel habe ich keinen Preis angegeben, und mag es nicht thun, auch wenn ich es könnte; denn es wird besser für mich sein, wenn sie abgeschätzt wird. Darum habe ich Euch keine Anzeige gemacht, weil ich es nicht konnte und auch noch nicht kann. Nur das kann ich sagen, daß der Eigenthümer dieser Tafel mir gesagt, daß er mir Aufträge für gegen 300 Ducaten Gold geben könne, für hier und für Frankreich. Nach den Feiertagen schreibe ich Euch vielleicht, wie hoch die Tafel kommt, für die ich eben den Carton beendigt habe, und die ich nach Ostern beginnen werde. Es wäre mir von großem Werth, wenn ich ein Empfehlungsschreiben von dem Herrn Präfecten (dem Herzog Francesco Maria) an den Gonfaloniere von Florenz erhalten könnte; ich habe es auch kürzlich an den Oheim und an Giacomo geschrieben, sie möchten es mir von Rom schicken lassen, da es mir die Arbeit für ein Zimmer verschaffen könnte, die Se. Herrlichkeit zu vergeben hat. Ich bitte Euch deßhalb, die Empfehlung wo irgend möglich mir zu verschaffen, da ich glaube, daß der Herr Präfect, wenn man sich bei ihm für mich verwendet, sie ausfertigen lassen wird. Und bitte ich mich ihm tausend-

mal zu empfehlen als seinen alten Diener und Freund, sowie dem Meister .... und Ridolfo und allen Andern.

21. April 1508. Euer „raphaello",
Maler in Florenz.*)

Wir wissen nicht, ob Raphael dies Empfehlungsschreiben erhalten hat; jedenfalls wäre es ohne Folgen geblieben, da er zu einer neuen, großen Bestimmung von Florenz abberufen wurde.

*) Das Original des Briefes, zuerst von Murr in Nürnberg veröffentlicht, theilt Passavant mit l. l. I. 530.

III.

Die Madonnenbilder und Heiligen Familien Raphael's

von 1502 bis 1508.

Wenn ich jetzt den Fortgang der Lebensgeschichte Raphael's unterbreche, so geschieht es, um die Betrachtung auf einige seiner bisher aufgezählten Werke zu lenken und länger, als geschehen, dabei festzuhalten.

Man sieht mit Recht die schönen Künste, gleich ihren Beschützerinnen, den Musen, als Schwestern an; und wirklich tritt uns — bei aller Verschiedenheit ihrer Aufgaben — die auf die gleiche Abstammung hinweisende Verwandtschaft in ihren Leistungen vielfach entgegen. Wie sich der Gegensatz der idealen und der realen Auffassungsweise in allen Künsten in sprechender Aehnlichkeit wiederholt, so kehren auch die verschiedenen Kunstformen mit ihren Familienzügen in den verschiedenen Künsten wieder. So werden sich uns in den Werken der bildenden Kunst Unterscheidungen zeigen, analog den *epischen*, *lyrischen*, *dramatischen* und andern Formen der Poesie. Dieß veranlaßt mich, die Werke Raphael's bei eingehender Beschreibung unter diesem Gesichtspunkt aufzufassen und zu gruppieren, anstatt ohne Rücksicht auf ihren Gegenstand — nur nach der durch den Zufall bestimmten chronologischen Folge näher auf sie einzugehen.

In der Regel beginnt der Dichter seine Laufbahn mit der Lyrik. Auch Raphael's Genius hat seine Schwingen zuerst in der verwandten Richtung versucht. Wenn die lyrische Poesie in enger Umgrenzung vornehmlich dem Gefühl von Freude oder Schmerz, der Sehnsucht oder dem Bewußtsein des Glücks, dem Jammer wie der Seligkeit, der Beschaulichkeit und Andacht, oder auch nur Gedanken und Phantasien, die die Seele bewegen, zum Ausdruck dient, und im Rühmen der Menschen, im Preisen der Gottheit weitere Dimensionen annimmt, und zur Ode, zum Hymnus sich steigert, so bietet die Malerei uns ganz ähnliche Erscheinungen in ihren Schilderungen des Liebesglücks, der stillen Gedanken, der religiösen Empfindungen, der tiefen Trauer, der freudigen Erhebung, der Verherrlichung heiliger Personen, und in den Phantasiegebilden von Himmel und Hölle. Wie die lyrische Poesie legt die Malerei dabei einen Hauptwerth auf unmittelbare Wirkung durch Einfachheit und Klarheit des Gedankens, auf Schönheit, Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks in Form und Darstellung und auf vollendete Ausführung.

Die Schule, in welcher Raphael aufgewachsen, hatte die Grenzen der Lyrik nicht, oder so zu sagen nur zaghaft überschritten. Auch ihn sehen wir auf dem bisher verfolgten Wege — mit einer einzigen Ausnahme — in derselben Umschränkung sich halten. Ja er hatte sich, nachdem er nur einmal — im „Traumgesicht des Jünglings" — dem freien Spiel der Phantasie sich überlassen, mit Herz und Sinn ausschließlich Einem Gegenstand hingegeben, ihm wußte er immer neue Seiten, immer höhere Reize abzugewinnen; nur für diesen schien die Kunst ihm da zu sein, nur für ihn das Leben die Kunst zu bereichern: das war die jungfräuliche Mutter mit dem heiligen Kinde! Erfüllten sich doch in ihr alle Bedingungen der wesentlichsten Aufgabe der Kunst! Reich an den wunderbarsten, übernatür-

lichen Erlebnissen, wie nur die Mythologie sie kennt, in unbegreiflicher Beziehung zur unsichtbaren Gottheit, erlesen vor Allen ihres Geschlechts, die Mutter des eingebornen Sohnes Gottes zu sein, und darum vollkommen makellos an Seele und Leib, und doch dem wirklichen Leben angehörend, eines Zimmermanns Weib, Pflegerin eines heranwachsenden Knaben, vertraut mit Freunden und Verwandten und zuletzt sagenhaft verschwindend — war sie nächst Christus das höchste, wo nicht das einzige wahre Ideal der christlichen Kunst. Hier fand der Schönheitssinn, mit dem Raphael vor Allen begabt war, sein lockendstes Ziel; und keine andere Erscheinung des Lebens konnte so warm sein Gemüth berühren, ihn so innig zum Herzen sprechen lassen, als — was wie ein Traumbild aus seinen frühesten Lebensjahren in seiner Erinnerung stand: — Mutterliebe und Kindesglück!

Auch für die ältere Kunst war, wie wir wissen, die Madonna mit dem Christkind der Hauptgegenstand, womit sie die Altäre schmückte. Wenn aber sie sich in der ritualen, feierlichen Ausdrucksweise der Kirche hielt, in der Madonna die Mutter Gottes, im Kinde die Segen spendende Gottheit darstellte, beide über dem Leben, wie über der Gemeinde stehend: so führte Raphael die Göttlichen in die Gemeinschaft der Menschen zurück, und bediente sich, selbst wenn er sie auf den Altar stellte, der Allen, auch den Nichtgläubigen verständlichen Sprache der Natur, des Gemüths, des wirklichen Lebens, ohne indeß den Zauberglanz ihrer himmlischen Herkunft zu verwischen.

Und indem er das Göttliche aus seiner unnahbaren Höhe auf das Gebiet des Allgemein-Menschlichen, die Heiligen des Himmels aus der Kirche in's Haus- und Familienleben leitete, kam er der herrschenden Stimmung der Zeit entgegen und fand um so willigere Aufnahme, als er gab, was Alle verstanden,

und im Leben selbst mit Freude und Liebe betrachteten. Mit welcher unerschöpflichen Lust er diesen Gegenstand festgehalten, wie er stets das Auge offen, die Hand in Bereitschaft hatte, wo das Leben ihm Motive der Darstellung dafür zeigte, das sehen wir nicht allein in der großen Anzahl seiner Gemälde von Heiligen Familien und Madonnen, sondern noch mehr in den hingeworfenen Skizzen, die sich fast ohne Zahl unter seinen auf uns gekommenen Handzeichnungen finden. Unermüdlich in der Beobachtung und Auffassung der alltäglichen Scenen zwischen Mutter und Kind, auf der Straße wie im Haus, und geleitet von seinem wunderbaren Schönheitssinn, ist es ihm gelungen, das Ideal mit der vollen Berechtigung und Befähigung des Lebens zu durchdringen. Sehen wir ihn nun auch in der Verfolgung seines Ziels gewissen — theils durch äußere Einflüsse, theils durch die dem Schönheitssinn nahe liegende Gefahr, gefallen zu wollen, bewirkten — Schwankungen unterworfen, so ist doch im Ganzen die naturgemäße Entfaltung seines Ideenkreises, seiner Gedanken und Gefühle zugleich mit der Ausbildung seiner künstlerischen Fähigkeiten unverkennbar.

Hierbei sei auch einer bloßen Aeußerlichkeit gedacht, die aber doch mit der neuen Anschauungsweise in Zusammenhang steht: der Heiligenschein, ehedem eine goldene Scheibe, danach ein Ring hinter dem Kopf, wird bei Raphael ein Ring über dem Kopf, aber — zu größerer Wahrscheinlichkeit — in perspectivischer Verkürzung.

Mit Uebergehung der Bildnisse und der „Grablegung", von denen in einem spätern Abschnitt die Rede sein wird, wende ich mich nun zu den Madonnenbildern und Heiligen Familien, deren Ausführung in den bisher besprochenen Zeitraum fällt, in welchem Raphael's Kunst vorwiegend das lyrische Gepräge trägt.

Das früheſte uns bekannte Madonnenbild Raphael's nach eigner Erfindung iſt das im Hauſe Connestabile della Staffa vom Jahr 1502 oder 1503. Es iſt rund und klein, von ungefähr 8" im Durchmeſſer. Wir befinden uns im Vorfrühling unter graublauem Himmel in einer Landſchaft, durch die aus den mit Schnee bedeckten Bergen ein Fluß zwiſchen braungrünen Wieſen mit wenig belaubten Bäumen ſich ſchlängelt. Die h. Jungfrau hat Kopf und Körper in einen dunkelblauen Mantel gehüllt, der aber das lackrothe Kleid ſichtbar läßt, und trägt auf ihrem linken Arm das Kind. In der Rechten hält ſie ein Gebetbuch, zum Zeichen, daß ſie auch im Freien die Stunden gern der Andacht widmet. Das Kind greift nach dem Buch und ſieht mit ſo heitrem, verſtändigem Blick hinein, als kenne es den Inhalt; was die Mutter — aber ohne Ueberraſchung — mit ſtiller Freude wahrnimmt. Die Formen des Kindes ſind voll und rund; die der Mutter von feiner, idealer Schönheit, der nur die ſehr hohe Stirn und das glatt geſcheitelte, blonde Haar einigen Abbruch thut. Die Formen des Gefältes ſind noch ziemlich unbeſtimmt und unbezeichnend; die Carnation iſt blühend mit bräunlichen Schatten und grauen Mitteltönen. — Das Bild iſt mit liebevollſtem Fleiße ausgeführt und ſorgfältig glatt behandelt; auch iſt es ſehr gut erhalten. Die Tafel iſt viereckig, und in den durch das Rund des Bildes bewirkten Ecken hat Raphael Satyrköpfe und Figuren mit Arabesken-Geringel im antiken Styl angebracht; ein Zeichen des Einfluſſes, den die Erinnerungen an die alte Kunſt des Heidenthums auf dem Boden des Chriſtenthums zu gewinnen begonnen. — Das Bild iſt noch an ſeiner urſprünglichen Stelle im Palaſt der Grafen Connestabile della Staffa zu Perugia. *)

*) Geſt. von S. Amsler; desgl. von P. Nocchi, u. von J. Th. Richomme.

Sehr viel weiter entwickelt sehen wir Raphael in dem der Zeitfolge nach nächsten Madonnenbilde, der Madonna des Großherzogs.*) Auf dunklem, einfarbigem Hintergrund steht (in halber Figur, $^2/_3$ Lebensgröße) die heilige Jungfrau, und betrachtet mit gesenktem Blick das Kind auf ihrer linken Hand, das sich nach uns umsieht. Ueber das sonnenklare, engelreine Antlitz der Mutter ist das bescheidene Bewußtsein eines unendlich hohen Glücks ausgegossen, ohne Betonung seiner religiösen Bedeutung, ohne Ahnung nachfolgender Schmerzen. Auch das Kind ist nur Kind, fast schüchtern an der Mutter hangend; es ist eine flüchtige Unterbrechung der der Mutter zugewendeten Empfindungen, daß es sich nach uns umsieht, nicht um uns zu segnen, sondern gleichsam uns zu fragen, wer wir seien? was wir wollen? Süßer Frieden im Innern und nach außen, beseligende Ruhe bilden den Grundton des Bildes. Alle Bewegungen sind sanft und ungesucht natürlich; trägt die Linke der Mutter das Kind, so scheint die Rechte es in zarter Berührung nur zu fühlen, nicht zu halten, wie auch das Kind mit seinen Händchen nur leise die Mutter streift. Die Formen sind voll und doch fein, edel und von hoher, idealer Schönheit. Die Zeichnung (mit Ausnahme der sehr kleinen Füße des Kindes und der etwas weit auseinanderstehenden Augen der Mutter), selbst der verkürzten Hand, ist vollkommen, so daß auch die Bewegung des Rückens vom Kind in der Linie und feinen Modellierung mit klarem Verständniß ausgedrückt ist. Die Modellierung selbst ist mit ganz leichten, durchsichtigen Schatten bewirkt; der Kopf der Madonna, ganz von vorn gesehen, ist in vollem Lichte gehalten. Sehr einfach ist die Anordnung der Kleidung: den Kopf bedeckt

*) Gest. von Raph. Morghen 1823; ferner von Lorichon nach einer Zeichnung von Desnoyers 1835 — von Franz Stöber in Wien — von Achille Martinet — von Eug. Schäffer 1865.

ein weißer Schleier, über den der blaugrüne Mantel mit grünem Futter gelegt ist, auf die Schultern fällt, und unter den rechten Arm geschlagen, den Unterkörper bedeckt, während das lackrothe Kleid mit schwarzem Saum und Gürtel über der Brust sichtbar ist. Dem Kind ist ein Stück Linnen um den Leib gewickelt. Die Carnation ist in einem warmen Goldton gehalten mit einer leichten Röthe auf den Wangen und einer stärkern auf den Lippen. Mutter und Kind sind blond von Haaren, die bei ihr leichte Seitenlocken bilden. — Das im Ganzen gut erhaltene Bild war zu Ende des vorigen Jahrhunderts im Besitz einer armen Wittwe in Florenz, die es um 12 Scudi verkaufte. Durch den Galeriedirector Puccini kam es an den Großherzog Ferdinand III., nach welchem es, weil er sich — auch auf Reisen — nie von ihm trennte, seinen jetzigen Zunamen erhalten hat.

Diesem Bilde in der Auffassung, den Motiven und der Ausführung sehr nahe verwandt ist die Madonna aus dem Hause Tempi in Florenz.*) Es ist als sähen wir Mutter und Kind um eine Minute später. Das Bewußtsein ihres Glücks hat die Mutter gedrängt, es auszusprechen. Noch sitzt das Kind auf ihrer Linken; aber die Rechte streift es nicht mehr mit leiser Berührung: sie drückt es mit Inbrunst an ihr Herz; die Lippen legen sich mit einem sanften Kuß auf seine Wange, und wohlig schmiegt der kleine Liebling sich an, auf dem ihre Augen ruhen, während er vollkommen befriedigt im Gefühl ihrer liebevollen Nähe, den Blick noch immer nach außen gerichtet hat, Niemand sehend, Niemand suchend, in sich befriedigt. In den Formen gleichen beide Bilder sich sehr; namentlich ist das Kindergesicht ganz dasselbe; das der Mutter ist nicht von gleicher Schönheit, obschon nur vornehmlich am etwas verzogenen Munde; doch

*) Gest. von S. Amsler 1837 — von Ant. Morghen — von A. B. Desnoyers 1821 — von Sam. Jesi.

kann man nicht sagen, was an dem Bilde auf Rechnung späterer Behandlung zu setzen ist, die gewaschen, verputzt und übermalt hat. Die Bekleidung gleicht ebenfalls der vorgenannten; nur ist der Mantel von der Schulter gefallen, so daß der ganze rechte Arm frei geworden. Die Falten sind weich, fast formlos, namentlich am Kleid. Die Carnation, goldtonig mit pastos aufgesetzten weißen Lichtern, gelblichen Mitteltönen, bräunlichen Schatten, ähnelt — soweit sie gut erhalten ist — gleichfalls jener der Madonna del Granduca. Wesentlich verschieden ist der Hintergrund, den hier eine einfache Landschaft unter einem wolkenlosen Himmel bildet. — Das Gemälde, das im Anfang unsers Jahrhunderts im Hause Tempi in Florenz entdeckt wurde, ward daselbst von König Ludwig I. von Bayern erworben und befindet sich in der Pinakothek zu München.

Dem schließt sich ein Madonnenbild an, das bei aller Klarheit der Composition doch bis jetzt ein Räthsel geblieben, dessen Lösung ohne die Geschichte seiner Veranlassung schwerlich gefunden wird. Die Madonna del Duca di Terra nuova hat außer dem Christkind und dem nun zum ersten Male in die Darstellung gezogenen Johannes noch ein drittes Kind neben sich, dessen Deutung uns fehlt.*) Vor einer Mauer, hinter welcher eine Berg- und Felsenlandschaft mit einer Stadt sich aufthut, sitzt die Madonna in einem weißen Mantel über dem Kleid und hält mit der Rechten das auf ihrem Schooße liegende Kind. Dieß hat sich rechts gewendet, wo Johannes steht und ihm einen Papierstreifen reicht, worauf die Worte „Ecce agnus Dei" zu lesen sind. Die Wendung seines Kopfs, der rührende Ausdruck seiner Mienen deuten an, daß er die prophetische Bedeutung dieser Worte betont; und so faßt es auch die Mutter

*) Gest. von Hieronymus Scotto 1823 — von Eugen Schäffer (vorbereitet).

auf, die in schmerzlicher Bewegung die linke Hand ein wenig emporhebt, während das Christkind selber die Schriftrolle leicht und froh wie ein Spielzeug ergreift. Was soll nun neben Johannes, diesem Sinnbild reiner Gutmüthigkeit, neben der Unschuld und dem Unbewußtsein des Jesuskindes, und der hohen Anmuth und von Ahnung bewegten Seelengüte der heiligen Jungfrau, dieser dritte Knabe, der sich neugierig herangeschlichen und mit pfiffiger Miene zurückhält; aber doch auch die goldne Aureole über dem Kopfe hat? Wohl gab es in der Freundschaft Maria's noch mehr als ein Kind; aber welches von allen paßt an diese Stelle und zu dieser Darstellung? Es ist möglich, daß der Name des ursprünglichen Besitzers zur Beantwortung der Frage beiträgt. — Das Gemälde ist ein Rundbild von 2' $9\frac{3}{4}$" Durchm. mit beinahe ganzen Figuren. In freier Pyramidalform componiert, von harmonischem Fluß der Linien und großer Formenschönheit bezeichnet es einen fühlbaren Fortschritt in des Künstlers Entwickelung, der sich auch in der kräftigen Modellierung und der tiefen Färbung mit braunen Schatten kund gibt. Dabei aber ist der Farbenauftrag flüssig und leicht, so daß stellenweise die gezeichneten Umrisse durchscheinen und die Striche mit dem Spitzpinsel sichtbar sind. Das Bild ward dem Herzog von Terra nuova in Neapel um 30,000 Thlr. für das Museum in Berlin abgekauft.

Mit der Bestellung der Nonnen von S. Antonio zu Perugia trat eine Erweiterung des mit Vorliebe behandelten Gegenstandes an Raphael heran: das einfache Gedicht von der heiligen Jungfrau wurde zur Kirchen-Cantate: es galt, sie unter dem unmittelbaren Schutz des ewigen Vaters, umgeben von Engeln und Heiligen, auf den Thron zu setzen, wie es von Alters her der Brauch war. Kein Wunder, daß er nun zurückgriff nach den Erinnerungen an die Werke des Vaters und des Mei-

sters, und daß er, indem er zugleich der eignen Anschauungsweise folgte, zu einer etwas unsichern, in sich nicht ganz einigen Darstellweise kam!

Auf einem Thron mit rundem Baldachin über und mehren Stufen unter sich sitzt, in einen dunkelblauen, mit goldnen Punkten übersäten, mit Goldsäumen eingefaßten Mantel gehüllt, die heilige Jungfrau und hält das in ein weißes, grün und roth verziertes Hemd gekleidete Christkind auf ihrem rechten Schooß, und zieht den Johannes-Knaben, der mit gefalteten Händen neben ihr steht, indem sie ihn am Kopfe faßt, heran, daß er von dem kleinen Weltheiland den Segen empfange, den dieser mit vieler Würde ertheilt. Zur Linken des Thrones stehen, ohne besondere Theilnahme, die HH. Petrus und Katharina, zur Rechten Paulus und die rosenbekränzte Dorothea (oder Rosalia). In der Ferne hinter dem Thron sieht man ins Freie. In der Lunette über dem Bild erscheint in halber Gestalt Gott Vater mit segnender Handbewegung und mit der Weltkugel in der Linken, an jeder Seite neben sich einen anbetenden Engel mit fliegenden Gewändern, und über sich einen Seraphkopf nach der Weise Giov. Santi's. Der feierlich-ernste Ton der Darstellung ist von lieblichen Zügen gemildert, die aber an einzelnen Stellen — bei einem herausschauenden Engel, bei der dreifach bewegten Dorothea — schon in gesuchte Grazie überzugehen drohen. An Perugino und Francia mahnt uns die Madonna mit dem Kinde, während die Gestalten der beiden Apostel uns schon einen Blick in die nahe Zukunft und in eine freiere, selbständigere Auffassung thun lassen. Die Zeichnung ist nicht überraschend fein: die Färbung sehr kräftig mit durchsichtigen bräunlichen Schatten und warmen Lichtern; der Farbenauftrag — selber stellenweise im Licht — mit Schraffierungen. Das Bild ist gut erhalten; einige Risse durch die Köpfe der weiblichen Heiligen, auch der

Madonna, waren gut hergeſtellt. — Die Sockelbilder ſind von ungleichem Werth. Das erſte derſelben, das Gebet am Oelberg (geſt. von J. Ch. Flipart für das Cabinet Crozat und von Conché fils und Lienard für die Galerie Orleans) iſt das ſchwächſte: Chriſtus kniet an einem Hügel; ein kleiner herabſchwebender Engel reicht ihm den Kelch; zur Seite liegen die Jünger Johannes und Jacobus: Petrus halb hinter dem Hügel. — Die Kreuztragung (ebenfalls im Cab. Crozat, geſt. von Nic. de Larmeſin, und in der Galerie Orleans, von Conché und Lienard) iſt dagegen von beſondrer Schönheit. Zwei Reiter führen den Zug an; nach ihnen kommt Chriſtus mit dem Kreuz auf den Schultern, vom Henker an einem Seile gezogen, zwei Kriegsknechte zur Seite; rechts Maria, in Ohnmacht ſinkend, von den Freundinnen unterſtützt, von Johannes beklagt. — Die Klage um den Leichnam Chriſti (geſt. im Cab. Crozat von Claude du Flos, und in der Galerie Orleans von Conché und Lienard) iſt ſehr peruginesk. Der Leichnam liegt in der Mutter Schooß und wird von Johannes geſtützt; zur Seite ſtehen Joſeph von Arimathia und Nicodemus, und Magdalena küßt die Füße des Todten. — Die beiden letzten Bildchen mit St. Antonius und St. Franz, jetzt in der Dulwich-Galery in London, ſind ſchwerlich von Raphael.*)

Wie unſicher Raphael in der rein kirchlichen Behandlung dieſer Aufgabe war, geht noch mehr aus dem Altargemälde für die Familie Anſidei (jetzt im Schloſſe Blenheim in England) hervor,**) auf welchem die Madonna auf dem Thron ſitzt, wie in ihrem Stübchen, und das Kind leſen lehrt, während

*) Ueber die Geſchicke des Bildes ſ. S. 185.

**) Geſt. von Ludw. Gruner; das Predellenbild mit der Predigt des Johannes von Ant. Capellan. Uebrigens vgl., was S. 186 über dieß Bild geſagt worden.

der Täufer mit schüchterner Zurückhaltung auf das Christkind deutet, die Augen aber hoch nach oben wendet, als suche er dort die Bestätigung seines Ausspruchs, und der heil. Nicolaus, scheinbar um Alle unbekümmert, in einem Buche liest. Die Malerei hat nicht die Mittel, ihre Gedanken so unzweifelhaft und klar auszusprechen, als die Dichtkunst; dennoch webt sie den goldnen Faden derselben, bald feiner, bald breiter, in ihre Werke. Sehe ich recht, so zieht sich auch hier ein Gedanke durch das Bild, aus welchem die Motive der Darstellung fließen. Ahnungslos über seine Zukunft und die ihm zu seiner Sendung verliehenen Kräfte, sitzt das Kind im Schooße der Mutter, die sich ganz seiner frommen Lernbegierde widmet. Noch liegt das Leben verschlossen vor ihm; doch nicht vor Johannes, dem es der Geist geoffenbaret und der, zu ihm vertrauensvoll emporblickend, mit sichrer Handbewegung sein prophetisches Wissen kund gibt; während der Heilige ihm gegenüber das Zeugniß für die Wahrheit desselben aus der im Evangelium niedergelegten Geschichte entnimmt, so daß Beide in dem Spruch sich vereinigen, der an dem Thronhimmel zu lesen ist: „Salve Mater Christi!“ (Sei gegrüßt o Mutter des Gesalbten des Herrn!) Offenbar aber war die alte kirchliche Form der Anschauungsweise Raphael's fremd und unbequem. Das traditionelle Ideal sträubte sich gleichmäßig gegen das Leben, wie gegen die Gestalten, die in seiner Seele ruhten. Um so erwünschter mußte ihm die Aufgabe der Camaldulenser von S. Severo in Perugia kommen, eine Capelle a fresco auszuführen, wobei er nicht an rituale Formen und kirchliche und Schul-Ueberlieferungen gebunden war. Und wenn sich hier das heilige Lied zum Lobgesang der dreieinigen Gottheit steigerte, so gewann er zugleich mit der Freiheit der Auffassung und Darstellung, Gelegenheit und Muth, für Zeichnung und Charakteristik dem eignen, idealen Formensinn zu folgen.

Hatte Raphael in seinen bisherigen Bildern die Himmlischen uns im Erdenleben heimisch gezeigt, so erhob sich nun seine Phantasie über die Grenzen des Lebens und öffnete uns den Himmel, in welchem ehemalige Erdenbewohner die uns unsichtbare und unbegreifliche Gottheit schauen und für uns und mit uns zu ihr beten. Es sind die unter die Seligen und Heiligen aufgenommenen Ordensbrüder von Camaldoli, Maurus, Placidus Martyr, Benedictus, Romualdus, Benedictus Martyr und Johannes Martyr, die hier auf Wolkensitzen versammelt sind und emporschauen, wo Christus mit ausgebreiteten Armen sitzt und niederblickt voll Erbarmen und Liebe, über sich den segnenden Allvater, unter sich das Sinnbild des heiligen Geistes und um sich die geflügelten Boten des Himmels.*) Die Anordnung hat Raphael im Gedächtniß behalten, als er später im Vatican zu Rom tiefer in den christlichen Himmel einzudringen sich veranlaßt sah. In einem neuen und großen Styl sind die Gestalten gezeichnet, unvergleichlich in Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks, von hoher Schönheit und doch noch höherer geistiger Bedeutsamkeit; dazu mit vollkommener Sicherheit und Freiheit ausgeführt. Wohl erinnern die leicht auf Wolken stehenden Engel noch an die Herkunft aus Perugino's Werkstatt, aber doch hat auch sie der neue Geist berührt und ihre Zierlichkeit zur Anmuth umgewandelt. Das ganze, dem Untergang leider unvermeidlich verfallene Gemälde hat seine gewichtigste Bedeutung darin, daß Raphael damit aus dem Kreis seiner Lieblingsaufgaben heraus auf ein Gebiet trat, das höher gesteigerte Kunstkräfte in Anspruch nahm.

Nach diesen Versuchen in größern Aufgaben kehrte Raphael gern zu der beschränkteren, der freien Phantasie aber günstigern

*) Gest. von J. Keller, der die zerstörten Theile des Bildes, namentlich Gott Vater nach der „Disputa“ im Vatican ergänzt hat.

Form zurück. Die Madonna im Grünen zeigt zwar noch einige, vielleicht aus den vorhergehenden Arbeiten stammende Befangenheit; spricht uns aber doch wieder mit lebenswahren Beziehungen an. Unter blauem Himmel, in Gras und Blumen, mit der Aussicht auf blaue Berge, sitzt Maria mit ihrem Kinde und seinem Gespielen Johannes. Die starke Wendung von ihrer linken nach der rechten Seite verräth uns, daß Mutter und Kind so eben erst diese Stellung angenommen, veranlaßt durch den kleinen Johannes, der wiederum (wie im Bilde von Terranuova) mit einem prophetischen Spielzeug, einem aus Ruthen zusammengefügten Kreuz, herangekommen, das er knieend dem Freunde darreicht. Das Jesuskind, neben der Mutter stehend, von ihren niedergesenkten Armen mehr berührt als gehalten, greift mit der Rechten nach dem Kreuz. Ohne alle böse Ahnung begegnen sich Lust des Gebens und Freude des Empfangens und nur Maria sieht in stillen, nicht ahnungslosen Gedanken dem Spiele der Kinder zu. Sie trägt ein rothes Kleid und ist fast ganz mit einem lichtblauen Mantel bedeckt, während ihr Kind ganz, Johannes halb unbekleidet ist. Seelenlieblichkeit und Formenschönheit streiten in diesem Bilde um den Vorrang.*) In der Carnation ist Raphael mehr zum lichten Goldton zurückgekehrt, der ihm früher eigen war; die Behandlung ist glatt und klar; aber das Bild scheint durch Retouchen und theilweise Uebermalung gelitten zu haben. Am Brustsaum des Kleides steht neben einigen nicht zu deutenden Buchstaben die Jahrzahl MDV⊙I, womit wohl bezeichnet werden sollte, daß es 1505—1506 gemalt worden. — Das für Taddeo Taddei in Florenz ausgeführte Gemälde kam von den Erben des Senators Giovanni Taddei um 1661 durch Kauf an den Erzherzog Ferdinand

*) Gest. von Pietro Anderloni 1810 — Carlo Agricola 1812 — Jos. Steinmüller in Wien 1841.

Carl von Tyrol und nach dessen Tode in die Ambraser Sammlung bei Innsbruck, aus welcher es 1773 in die k. k. Sammlung nach Wien gebracht worden, wo es im Belvedere seine Stelle erhalten.

Bisher hat in diesen Schilderungen des heiligen Familienglücks der fromme Pflegevater noch keine Beachtung gefunden. Zum ersten Male tritt er auf bei der Madonna mit der Fächerpalme in der Sammlung des Lord Egerton in London, und zwar in einer offenbar mit einiger Verlegenheit ihm aufgedrungenen Rolle, indem er knieend dem Kleinen Blumen darreicht, die dieser mit kindlicher Freude hinnimmt. Das Bild hat seinen Namen von einer Palme, in deren Nähe Maria auf einer Bank sitzt und das Kind auf ihrem Knie mit einem Schleier umwunden hält. Man hat die Aussicht in ein weites, wohlbebautes Thal; im Vorgrund Gras und Blumen in Fülle.*)

Je mehr Raphael sich der Darstellung des vor allen erlesenen Gegenstandes widmete, je mehr sein innerstes Wesen Befriedigung darin fand, zu desto höherer Vollendung steigerte sie sich. War es doch, als sollte er der Welt zeigen, wie wenig Spielraum die wahre Kunst bedarf, um zu rühren, zu erfreuen und zu entzücken, wenn sie, statt in die Breite, in die Tiefe geht, wenn sie einfache, rein menschliche Verhältnisse in ihren mannichfachen Beziehungen zum Gemüth auffaßt und zugleich lebenswahr und schön uns vor Augen stellt. Die Madonna del Cardellino in der Tribune der Uffizien zu Florenz**) ist eine Caritas voll Innigkeit und Anmuth, ein Bild, das anzuschauen das Auge nicht müde wird, das wie mit dem Wohllaut süßen Gesanges in die Seele dringt und mit dem Ausdruck rein-

*) Gest. von Achille Martinet 1844 — von J. Raymond.

**) Gest. von Raphael Morghen 1814 — Achille Martinet 1838 — C. Frombeck 1849 — F. A. Krüger.

ster Empfindung sie fesselt. Wir befinden uns mit Maria im Freien; über einen von einem Gewässer durchflossenen Wiesengrund mit einigen leichtbelaubten Bäumen sieht man auf ferne, blaue Berge. Maria hat, wie gewöhnlich, ihr Gebetbuch mit sich genommen; aber eine Scene zwischen den Kindern, der sie mit herzlicher Theilnahme sich zuwendet, unterbricht ihre Andacht: Johannes hat einen Stieglitz gefangen, oder sonst woher erhalten, und zeigt ihn voll Vergnügen seinem Gespielen. Er hat ihn nach Kinderart etwas unsanft gefaßt in der Lust des Besitzes und der Besorgniß des Verlustes. Daran denkt das Jesuskind, das nun wohl bereits das zweite Lebensjahr zurückgelegt, nicht; es bedauert den armen Gefangenen, und wie zum Trost über den Verlust seiner Freiheit streichelt es ihn sanft über Kopf und Hals.

In der Anordnung dieses Bildes bewährt Raphael seine hohe Kunst, auf scheinbar ungesuchte, sich ganz von selbst ergebende Weise den architektonischen Anforderungen des Gleichgewichts vollkommen zu entsprechen; ebenso für alle Linien im Bilde solche Gegensätze zu wählen, die in sanfter Harmonie sich auflösen und damit den Eindruck wohlthuender Ruhe in der Bewegung geben. Dabei tritt ihm freilich jene Gefahr nahe, welcher der Schönheitssinn so leicht ausgesetzt ist, und vor der er, namentlich später, nie ganz sicher war. Wie wohlgefällig ist unbewußte Anmuth! Wie leicht aber kommt sie zum Bewußtsein und schädigt, ja verliert damit ihren Zauber! Der Christusknabe, wie er, auf dem Boden stehend, halb zurückgebogen, in den Schooß der Mutter sich lehnt, macht eine Bewegung, die an sich schön, auch noch die Schönheit der Körperformen so vollkommen entwickelt, daß diese Entwickelung fast als Beweggrund der Stellung erscheint. Ideale Schönheit, aber vereint mit der Wahrheit und Fülle des Lebens, herrscht in den Formen, denen

zugleich das Gepräge geistiger Reinheit aufgedrückt ist. Die Anordnung der Gewandung ist, wie bisher, sehr einfach, mit Vermeidung von Reichthum an Falten und Brüchen. Blond sind die Haare am nicht eingehüllten Kopf; goldtonig ist die Carnation mit sehr durchsichtigen Schatten, die inzwischen doch eine genügende Abrundung bewirken. Die Zeichnung ist bestimmt, ohne Härte; die Behandlung breit, wie gegossen, was von den frühern Bildern nicht gesagt, und vielleicht auf die Bekanntschaft mit der Frescomalerei zurückgeführt werden kann. — Das Bild hat im Jahre 1548 bei dem Zusammensturz des Hauses Nasi in Florenz, wo es war, starke Beschädigungen erlitten, die mit Geschick ausgebessert worden. Spätere Restaurationen, denen es unterworfen war, sind weniger sorgfältig damit umgegangen.

Zweimal schon war die Aufgabe an Raphael herangetreten, das Thema von der heiligen Jungfrau in hergebrachter altkirchlicher Weise und weiterer Ausführung zu behandeln. Er sah sich damit auf ein ihm fremdes Feld versetzt, und ist mit der Lösung nicht sehr glücklich gewesen. Zum dritten Male kam ihm ein ähnlicher Auftrag, und zwar von einer ihm befreundeten Familie (Dei in Florenz), den er vielleicht gern abgelehnt hätte, wie er ihn auch nicht vollständig ausgeführt hat. Die Madonna del Baldachino*) ist ein neuer Versuch, in die erstarrte Form einer rein symbolischen Darstellung der Madonna auf dem Thron mit nebenstehenden Heiligen, etwas lebendige Beziehung und Handlung zu bringen. Versammelt sind die Heiligen Petrus und Romualdus, Jacobus und Augustinus um den in der Mitte aufgestellten Thron; zwischen ihnen stehen zwei unbekleidete Engelknaben und stimmen — der Eine aus

*) Gestochen von G. Morghen — von Giov. Fosella.

dem Gedächtniß, der Andere auf das Notenblatt sehend — einen Lobgesang an; zwei größere (bekleidete) Engel schweben herab und schlagen den Vorhang des Thrones zurück; und wir sehen die heilige Jungfrau darauf, mit dem Kind auf ihrem Schooß. Sie belebt aber nicht der Gedanke an die Feierlichkeit, deren Gegenstand sie ist; in beglückter Bescheidenheit drückt sie das Kind, ihr Kind ans Herz; nicht für sie: — für das Kind ist der Thron errichtet; aber das Kind will und weiß nichts davon, will und weiß nur die Mutter; verwundert oder neugierig sieht es sich nach den Männern um, die umher stehen, von denen zwei — Petrus und Romualdus — mit einander sprechen, die andern sich weder um sich noch um es selbst und die Mutter bekümmern, und verlegen faßt es sich an der großen Fußzehe seines rechten Füßchens. Das Bestreben, die kirchliche Kunst aus den Banden der Ueberlieferung zu befreien ist unverkennbar, wenn es auch erst theilweis gelungen.

In natürlicher Anmuth, ohne conventionelle Segenspendung und feierliche Mienen, bewegen sich Mutter und Kind; in stark ausgeprägtem Gegensatz mit ihrer Seelenruhe, die mit Heftigkeit herabfliegenden Engel. Streng symmetrisch der Zahl nach sind die Figuren vertheilt; aber in Haltung, Stellung und Bewegung waltet Freiheit. Die Pyramidal-Anordnung, nachdem sie in der Madonna gegipfelt, erhält über den davon ausgeschlossenen Engeln eine zweite Spitze im Baldachin des Thrones.

Ueber die Heiligen ist Raphael auch in diesem Bilde noch nicht recht im Klaren; die Charaktere sind ohne innere Wahrheit, weder der uns anlächelnde Augustinus, noch der jugendliche Petrus mit seiner gewählten Attitude, noch einer der Andern. Doch sind die Formen dem Leben entnommen und individuell, während bei den Engeln und der Madonna das Ideal

maßgebend geblieben. Die Anordnung der Gewänder ist noch ziemlich einfach, die Madonna hat den Mantel über den linken Schooß, nicht über den Kopf geschlagen, Petrus den seinigen über die linke Schulter und um den Unterkörper; Augustinus nimmt seinen Bischofmantel zugleich mit dem Buch in die Höhe, so daß das schwarze Unterkleid sichtbar wird. Die Falten sind dick, ohne feine Brüche und gehen in breite Massen über. In der Carnation herrscht der Goldton; in den Gewändern sind — mit Ausnahme der changierenden Engelkleider — ganze Farben angewendet, ohne besondere Abtonung.

War Raphael in der „Madonna mit dem Stieglitz" und der „Madonna im Grünen" offenbar Eindrücken gefolgt, die die Compositionen Leonardo's und seine Weise der Ausführung und Ausschmückung auf ihn gemacht, so tritt in der Madonna del Baldachino der Einfluß Fra Bartolommeo's so entschieden hervor, daß man beim ersten Anblick sogar in Versuchung gerathen kann, das Bild diesem zuzuschreiben. Da übrigens dasselbe unvollendet geblieben, die Lasuren auch wohl theilweis weggewaschen sind, läßt sich über Zeichnung, Modellierung und Behandlung nicht mit voller Bestimmtheit sprechen.

Von den Erben Raphael's kaufte es der Kanzlei-Präsident Baldassare Turini in Pescia, und dort zu Ende des 17. Jahrhunderts (1697) der Großherzog Ferdinand von einer Familie Bonvicini, wodurch es in die Galerie Pitti kam.

Der Eindruck, den der Verlust eines Bildes von Raphael auf die Bewohner von Pescia machen mußte, konnte kein angenehmer sein, und mag sich auf verschiedene Weise kund gegeben haben. Eine solche Aeußerung ist uns erhalten und Gualandi theilt sie aus dem Mediceischen Archiv in seinen „Memorie di belle Arti IV," und Alfred Reumont im Kunstblatt 1847 (Nr. 46.) in deutscher Uebersetzung mit. Diese lautet:

„Hochzuverehrender Herr! In unsern Tagen hat zugleich mit der Habsucht auch die Ehrsucht bei den Menschen solche Fortschritte gemacht, daß solche, die von diesen schlimmen Untugenden beherrscht sind, nicht einmal den Tempel Gottes gescheut haben, indem sie zu namhaftem Nachtheil der Kirche verhandelten was Gott gehörte, wobei — den Abscheu zu mehren — jene ihren Beistand leisteten, deren Pflicht gewesen wäre, mit Leben und Habe Schutz und Abhülfe zu gewähren. Vor wenig Tagen wurde auf hinterlistige Weise das schöne Bild des Raphael von Urbino aus der Probsteikirche von Pescia weggenommen, — man kann sagen: gestohlen, nachdem der .... Raffaello Buonvicino es verkauft hatte. Dabei halfen ihm durch Zustimmung, Beistand und Theilnahme der .... Benedetto und .... Falconcini; den ganzen Schaden aber schreiben wir Letzterem, und nicht Andern zu. Hätte er gehandelt wie seine Pflicht war, so würde er sich bei dem Prinzen verwandt haben; durch diese Erfüllung seiner Schuldigkeit würde er sich großes Verdienst erworben haben, indem er den Werth des Bildes und dessen Unversetzbarkeit für die in solchen Nöthen sich befindende Kirche dargestellt hätte, wogegen jetzt seine Eigensucht ihn verleitet hat, das Interesse der Kirche fallen zu lassen, um sich die Gunst des Prinzen zu gewinnen. Wenn wir das Haus der Turini, reich, mit zwölf Söhnen bei Lebzeiten des Vaters, in unsern Tagen haben fallen gesehen, weil sie nur einen Altarapparat verkauften: was soll dann aus diesen ..... werden, welche, um zu ihren schnöden Zwecken zu gelangen, Christus und die Madonna, Engel und Heilige verschachert haben, indem sie — was die Sache entsetzlicher macht — einen privilegierten Altar beraubten, worüber nun manche Seelen noch im Fegefeuer verharren müssen, welche ohne solches Beginnen schon der ewigen Seligkeit genießen würden. Jene Menschen haben so

nicht nur den Zorn ihrer Mitbürger auf sich geladen, sondern auch Gottes Zorn, und die schmachvolle Handlung, deren sie sich schuldig gemacht, hat Mehren Anlaß gegeben, in Versen ihre Nichtswürdigkeit bekannt zu machen. Und damit empfehle ich mich zu Gnaden."

Nun! in Betreff des Fegefeuers wird der gnadenreiche Gott sich nicht hartherzig gezeigt haben! Wir aber wollen keinen Stein gegen den aufheben, der ein Gemälde Raphael's dem Oel- und Kerzendampf entrückt und aller Welt leichter zugänglich gemacht hat, als es in Pescia war.

In der Heiligen Familie Canigiani (in München), die von einem ähnlichen, nur noch härtern Loose — wie wir sahen — betroffen worden, erfuhr die Darstellung des mehrfach behandelten Gegenstandes eine neue Erweiterung. War bei der Madonna mit der Fächerpalme der Pflegevater hinzugekommen, so betheiligt sich nun auch die Großmutter Anna (oder — wie man gewöhnlich annimmt — St. Elisabeth) an der Freude über die Kinder. Das Motiv ist nicht neu: Johannes bietet dem Gespielen, der halb auf dem linken Knie der Mutter sitzt und sich mit seinem rechten Fuß auf ihren rechten gestellt hat, den Papierstreifen mit der Inschrift: „Agnus Dei"; der aber nimmt ihn nicht sowohl mit kindlichem Vergnügen, sondern indem er ihn um sein linkes Aermchen wickelt, wie es scheint, mit der Frage nach seiner Bedeutung hin. Anna, die zur Rechten der Tochter am Boden kniet und den Johannesknaben hält, sieht zu Joseph empor, der auf seinen Stab gestützt sehr gemüthsruhig zu den Kindern niederblickt, ihn zu lebhafterer Theilnahme anregend. Die Scene spielt im Freien, wo man über eine Wiesenlandschaft auf eine Ortschaft sieht, bei der der Maler — gleich wie früher bei ähnlicher Gelegenheit — sich Nazareth gedacht

haben mag. Maria ist nicht ohne ihr Gebetbuch ausgegangen; aber das bedeutsame Spiel der Kinder hat auch hier ihre Andacht unterbrochen. In Betreff des Ausdrucks gehört dieß Bild nicht zu den besonders seelenvollen; aber dennoch liegt in den Blicken, die die beiden Kinder wechseln, ein wunderbarer Zauber, der ebenso uns an sie, als sie an einander fesselt, als ob sie sich zuerst erkannt und für's Leben gefunden hätten. Eigenthümlich ist diesem Gemälde die streng symmetrische und pyramidale Anordnung, welche letztre zu mildern, Raphael in den obern beiden Ecken je drei Engelköpfchen hatte niederschauen lassen, die eine ungeschickte Restauration ausgelöscht hat. Die Carnation ist noch im bisherigen Goldton mit leichtem Wangenroth gehalten; die Färbung im Ganzen von großer Wärme; die Gewänder graublau, gelb, roth; die Gewandformen zum ersten Male sehr reich; die Zeichnung des Nackten sehr zart gefühlt. Wollte man Anstoß daran nehmen, daß neben den bekleideten Erwachsenen die Kinder immer ohne Kleider sind, so dürfte man neben dem malerischen Interesse auch wohl des Umstandes sich erinnern, daß man im Süden die kleine Menschheit gern in paradiesischen Gewohnheiten läßt.

Wenn ich früher auf die Gefahren gedeutet, denen der Schönheitsinn im bewußten Bestreben ausgesetzt ist, so findet sich bei Raphael nun ein Beleg für meine Besorgniß in der Madonna aus dem Hause Colonna (in Berlin). Das Hauptmotiv, wie der Knabe im Schooß der Mutter liegt, und ihr ziemlich wild in den Brustsaum des Kleides faßt, mit dem Kopf gegen uns gewendet, ist sicher aus dem Leben genommen; ihre Bewegung aber, mit dem Kopf rechts nach dem Kind, das sie mit der Rechten unterstützt, und mit der Linken, die das unzertrennliche Gebetbuch hält, vom Körper ab nach der linken Seite, ist in einer Weise graziös, als sei ihr diese Haltung nicht natürlich,

sondern als besonders schön anempfohlen. Auch bei diesem — freilich unvollendeten — Gemälde hat Raphael in der Carnation den Goldton beibehalten.

Nach Ausführung einiger kleinen, früher angeführten Madonnenbilder sammelte sich Raphael zu einem Gemälde, das unter allen allein im Stande gewesen, ihm den Beinamen des „göttlichen" zu erwerben: es ist bekannt unter dem Namen Belle Jardiniere und befindet sich im Louvre zu Paris. Auf einer Steinbank zwischen Blumen und Gras (daher „Jardiniere") in einer Landschaft mit fernen Bergen und dem nahen Nazareth, sitzt die heilige Jungfrau, nach ihrer rechten Seite gewendet, wo der etwa zweijährige Christusknabe steht, mit dem linken Arm auf ihren Schooß sich lehnt und mit dem Ausdruck beseligter und beseligender Liebe zu ihr aufblickt, während ihre Augen mit wonnevollen Blicken voll Innigkeit und Demuth den seinigen begegnen. Wie in Andacht vor diesem wechselseitigen Erguß höchster Seelenreinheit und Güte ist der Johannesknabe in's Knie gesunken und sieht, mit der Rechten auf ein Kreuz gestützt, zu Beiden hingebend empor. Es ist das Loblied einer heiligen Liebe unschuldvoller, in vollendeter Schönheit verkörperter Seelen; in jeder Linie und Bewegung bezaubernde Anmuth und dennoch ein Bild aus dem wirklichen Leben, Wahrheit und unbewußte wie ungesuchte Natürlichkeit durch und durch, menschlich und göttlich zugleich, wie kein anderes. Im warmen Goldton ist die Carnation, in ganzen Farben die Gewandung gehalten. Absichtslos und weniger streng, aber ohne Verstoß, ist die pyramidale Anordnung; voll, fein und von idealer Schönheit sind die Formen; vollkommen ist die Zeichnung, die Modellierung leicht mit durchsichtigen Schatten, wie sie das Licht im Freien bedingt; breit und glatt und sehr ausgeführt die technische Behandlung. In diesem Bilde hat sich der Himmel auf die Erde

gesenkt, und Heiligkeit, Seelenreinheit und göttliche Güte haben menschliche Gestalt angenommen und sie verklärt. Höher in lyrischer Begeisterung konnte Raphael's Genius sich schwingen — lieblicher, inniger und wahrer hat er in keinem andern Madonnenbilde zum Herzen gesprochen!

IV.

Raphael unter Julius II. in Rom.

1508 bis 1513.

Während Raphael darauf bedacht war, sich einen größern Wirkungskreis in Florenz zu verschaffen, ward er plötzlich in den größten berufen, den überhaupt die Zeit ihm bieten konnte: er erhielt im Auftrag des Papstes die Einladung nach Rom zu künstlerischen Arbeiten im Vatican. Welcher Fürsprache er dieselbe zu verdanken hatte, ist nicht mit Gewißheit ermittelt, da er in Rom und am römischen Hofe mehr als einen einflußreichen Freund besaß. Vasari schreibt das Verdienst dem Baumeister des Papstes, Donato Bramante, zu, der — aus Urbino gebürtig *) — für Raphael als für einen Landsmann schon besonderes Interesse haben konnte. Wie dem sei: Raphael folgte dem Rufe und ging um die Mitte des Sommers 1508 nach Rom.

Wir werden uns schwerlich eine genügende Vorstellung von dem Eindruck machen können, den Rom, wie es damals war, auf Raphael hervorbringen mußte. Wie wenige Jahrzehente

*) Er war eines Landmanns Sohn, dem ein kleines Bauernhaus in der Nähe von Urbino gehörte. S. Pungileoni, memoria intorno alla vita di Donato Bramante. Roma 1836. p. 9.

haben in unsern Tagen das Aussehn der Weltstadt so wesentlich verändert, daß man bei jeder Wiederkehr dahin entschwundene Herrlichkeit, erloschene Eigenthümlichkeit zu beklagen hat, und zwar ohne daß gewaltsame Zerstörungen, wie in frühern Jahrhunderten, stattgefunden!

Was aber war Rom selbst noch zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, da auf der Höhe des quirinalischen Hügels der mächtige Sonnentempel des Aurelian noch stand, von dessen Größe und Formenreichthum ein riesiges Gesimsstück im Garten des Palastes Colonna Zeugniß gibt, das gegenwärtig dort gleich einem ungeheuern Felsblock auf der Terrasse liegt, die einst die Stufen zum Tempel trugen; als Paul V. noch nicht mit kalter Hand den herrlichen Tempel der Minerva im Forum des Nerva zerstört, um die Säulenschäfte bei seiner Wasserleitung auf dem Janiculus zu verwenden; und da an der Basilica Constantin's das ungeheuere Gewölbe noch auf der Säule ruhte, die derselbe Papst wegnehmen und auf dem Platz von S. Maria maggiore aufstellen ließ, als Untersatz für eine Madonnenstatue; als der Palazzo Farnese noch nicht gebaut war und das Colosseum, das ihm das Baumaterial liefern mußte, noch in alter Pracht und Herrlichkeit das Staunen der Welt erregte; als die Thermen des Diocletian noch nicht der Kirche S. Bernardo Bausteine und ihre 200 Granitsäulen an Privatgebäude der Stadt abgeliefert; die Thermen Constantin's noch nicht dem Palazzo Rospigliosi hatten weichen; die Thermen des Titus ihre reichgeschmückten Räume noch nicht zu Pulvermühlen hatten hergeben müssen. Noch prangte im Corso der Triumphbogen des Marcus Aurelius, den Alexander VII. — 1656 zu Gunsten der Pferderennen im Carneval — niederreißen ließ; noch war der „Tempel der Venus und des Cupido *) nicht in Stücke geschlagen und zur

*) Thermen des Kaisers Alexander.

Vorhalle von S. Croce in Gerusalemme verwendet, noch das Pantheon weder seines Bronceschmucks beraubt, noch durch die lächerlichen Glockenthürmchen (Bernini's) entstellt worden; noch war der Pons Palatinus nicht eingestürzt; die Porta Portese nicht der Erde gleich gemacht; der Circus Flaminius war noch großentheils erhalten und unversehrt stand noch das erhabene Denkmal altchristlicher Baukunst, die Basilica des heiligen Paulus, und eine Unzahl Kirchen aus frühern Jahrhunderten, die nach und nach der modernen Bauluft und ihrem üppigen Geschmack zum Opfer gefallen sind. Doch wie wäre es möglich, ein vollständiges Bild zu entwerfen von der ergreifenden Herrlichkeit, die — ungeachtet der Verheerungen durch die Zeit und durch fremde und einheimische Barbarenhände, und in Verbindung mit dem was heut davon noch übrig ist, und alle Welt — sei's aus Italien, oder von jenseit der Berge, oder von jenseit des Meeres — in stummes Erstaunen versetzt, — zur Zeit als Raphael dahin kam, noch über der Stadt der Cäsaren ausgebreitet war?

Wie mächtig aber auch von dieser Seite die Eindrücke auf Raphael's empfängliches Gemüth sein mußten: neben den erhabenen Denkmalen aus längst verklungenen Tagen trat mit nicht minderer Gewalt die Gegenwart an ihn heran, bewegt von einem neuen Geiste und zu neuen und großen Zielen hingeführt.

Auf dem Stuhle Petri saß der gewaltige Kirchenfürst, dem gleich den Päpsten alter Zeit wieder einmal große, obschon mehr weltliche, als geistliche Gedanken die Seele füllten, der lieber das Schwert als das Kreuz in der Hand hielt, und der an der Spitze eines kampflustigen Heeres Umbrien, die Marken und Bologna, die von der päpstlichen Herrschaft sich losgesagt, unterworfen und dem Kirchenstaat wieder einverleibt hatte, ohne einen Augenblick seine friedlichen Unternehmungen aus den Augen

zu verlieren. Julius II., erfüllt von der Größe seiner Aufgabe, die Macht und das Ansehn des Papstthums zur Grundlage einer unumschränkten weltlichen Gewalt zu machen, schonungslos in Verfolgung seiner Pläne, die er — einmal gefaßt — mit leidenschaftlicher Hast zur Ausführung drängte, was ihn selbst wider Willen zur Achtung des stolz ihm entgegentretenden Genius eines Michel Angelo zwang, hatte kaum seine politischen Unternehmungen mit glücklichem Erfolg gekrönt gesehen, als er an eine dauernde Verherrlichung seines Pontificats dachte, zu welcher die schönen Künste ihm behülflich sein sollten.

Schon gleich beim Antritt seiner Regierung hatte Julius den Baumeister Giuliano da San Gallo, den er noch von frühern Zeiten her kannte, als er ihm den Auftrag gegeben, das von Martin V. angelegte Castell in Ostia auszubauen, von Florenz nach Rom berufen, um den Plan einer Erweiterung des vaticanischen Palastes mit ihm zu besprechen. Durch San Gallo auf Michel Angelo aufmerksam gemacht, hatte er auch diesen in seine Nähe gezogen und ihn mit der Ausführung eines colossalen Grabdenkmals beauftragt, das er sich in der Kirche des heiligen Petrus errichten wollte. Diese altehrwürdige Basilica war bereits unter Nicolaus V. von der Neuerungssucht mit Zerstörung bedroht worden; doch war man nicht über den Unterbau der Tribune hinter der alten Absis hinausgekommen. Julius nahm den Plan, durch dessen Ausführung er den geeignetsten Platz für Aufstellung seines Grabmals zu gewinnen hoffte, wieder auf, beauftragte aber, da er neben San Gallo auch Bramante in seinem Dienst hatte, beide Architekten mit Ausarbeitung desselben. Beide begegneten sich in ihren Vorschlägen darin, daß sie dem Papst riethen, den ganzen alten Bau niederzureißen und einen ganz neuen nach den Prinzipien der modernen Architektur an seiner Stelle aufzuführen; beide legten ihre

Entwürfe eines Neubaus dem Papste vor, und da sich dieser für Bramante entschied, verließ San Gallo die Stadt. Bramante war nun alleiniger Baumeister des Papstes und wußte sich mit seinem Werth und Verdienst als Künstler, zugleich aber auch, dem Ungestüm des mächtigen Herrn gegenüber, mit großer Klugheit und Geschmeidigkeit bis zu seinem Tode in der bevorzugten Stellung zu erhalten.

Nach beendigtem Feldzug 1506 ging Julius sogleich an die Ausführung der längst gefaßten Pläne. Was Nicolaus V. begonnen, was theilweise von Sixtus IV. und Alexander VI. wieder aufgenommen worden: die Vergrößerung des Vaticanischen Palastes und der Bau der Peterskirche, sollte keinen weitern Aufschub erleiden. Der große Hof des Palastes sollte von drei Seiten durch Loggien eingeschlossen, dann aber die Villa Innocenz VIII., die durch ein kleines Thal vom Palast auf ungefähr eintausend Schritte getrennt war, mit demselben durch einen Zwischenbau verbunden werden. Bramante ebnete das Terrain in ein tiefer und ein höher gelegenes, richtete das untere zu einem ungefähr 300 rh. F. breiten Hof für Turniere und andere Festspiele, das obere zu einem Garten ein und führte stattliche Terrassen und Treppen zwischen beiden auf. Diese Innenräume wurden von der untern Seite durch den Palast, von der obern durch ein an die Villa stoßendes Belvedere begrenzt, von beiden Langseiten aber durch corridorartige Zwischenbauten mit offenen Arcaden und geschlossenen Galerien eingefaßt.

Mit nicht geringerer Hast, als dieser Bau gefördert werden mußte, ward die alte Peterskirche niedergerissen und der ungeheuere Neubau begonnen und gefördert; denn der Statthalter Gottes versagte jeder Macht auf Erden das Recht, der seinigen Grenzen zu stecken und wollte, was auf sein Gebot begonnen

worden, vollendet vor sich sehen. — Nimmt man nun hinzu, daß Bramante eben erst das Heiligthum von S. Pietro in Montorio aufgeführt, daß gleichzeitig mit dem Bau von St. Peter die Kirchen Sta. Maria di Loreto, S. Eligio, Sta. Maria di Quercia; die Paläste des Cardinals von Corneto, des Agostino Chigi u. m. a. in Angriff genommen waren, daß mehre neue Straßen innerhalb der Stadt angelegt wurden, so wird man sich wenigstens annähernd einen Begriff von dem Eindruck einer so energischen Bauthätigkeit in Rom machen können.

Dazu kamen nun die eifrig betriebenen Ausgrabungen von Schätzen antiker Plastik. Im J. 1506 war die Gruppe des Laokoon in den Ruinen der Thermen des Titus aufgefunden und von dem Papst erworben worden, um sie mit andern Sculpturen im Neubau des Vaticans aufstellen zu lassen. Weitere Nachforschungen in den übrigen Thermen, in den Kaiserpalästen und kaiserlichen Villen lieferten überraschend reiche Ausbeute, so daß gleichsam eine Saat von Marmorwerken ans Licht kam, deren Ernte wir gegenwärtig in den vaticanischen Sammlungen anstaunen.

Dabei war die lebende Kunst mit ihren Meistern der Bildnerei keineswegs hintangesetzt. Wurde auch Jacopo Sansovino vorzugsweise mit Restauration der Antiken beschäftigt, da er eine hervorragende Befähigung gerade dafür zeigte: so hatte dafür sein Meister, Andrea da Monte Sansovino, Aufträge vom Papst und einigen Großen in Rom, deren Ausführung durch den darin bethätigten classischen Formen- und Schönheitsinn die Bewunderung aller Freunde ächter, alter Kunst sein mußte und immer bleiben wird. Man denke nur an die auf Befehl Julius II. von ihm für S. Maria del Popolo gearbeiteten Grabmäler des Cardinals Ascanio Maria Sforza Vis-

conti von 1505 und des Cardinals Girolamo Basso, des Schwestersohnes Sixtus IV. von 1507! und man wird nicht wissen, ob man daran das feine Gefühl für architektonische Proportionen, das klare Verständniß der Antike, oder die freie, vom christlichen Princip beseelte, selbständige, schöpferische Kraft mit größerer Freude betrachten soll. Gedenkt man nun vollends der Marmorblöcke, die — zum Theil schon bearbeitet — seit 1505 in der Werkstatt Michel Angelo's lagen für das colossale Grabmal Julius II., für seine funfzig theils überlebensgroßen Statuen, sowie für seine architektonischen Gliederungen und Ornamente: so wird man inne, daß der Papst auch die Bildnerei, gleich der Baukunst, zu Werken unvergänglichen Ruhmes anregen wollte.

Nur ein neuer, in brennender Kunstbegeisterung gefaßter Plan konnte ihn bestimmen, bei den Arbeiten für sein Grabmal eine Unterbrechung eintreten zu lassen. Die von Sixtus IV. erbaute und nach ihm benannte Capelle im Vatican war an den Wänden von Luca Signorelli, Sandro Botticelli, Cosimo Roselli, Pietro Perugino, Domenico Ghirlandajo, Bartolommeo della Gatta und Arrigo Fiammingo mit Geschichten des Alten und des Neuen Testaments bereits gegen Ende des vorigen Jahrhunderts a fresco ausgemalt worden. Julius wollte dem Werk die Krone aufsetzen durch Ausschmückung der Decke und der obern Wandflächen und erkor für dieses Werk den Mann, dem er den Meißel in die Hand gegeben zum Grabdenkmal, und für dessen Befähigung als Maler bis jetzt nichts sprach, als ein mit Kreide gezeichneter Carton. Man erzählt sich, der Papst habe die Wahl auf Anrathen Bramante's getroffen, der damit nichts Geringeres im Sinn gehabt, als den stolzen Michel Angelo an der Unmöglichkeit, seine Aufgabe zu lösen, zu Grunde gehen zu sehen. Gegenüber einer so

entehrenden, Bramante's unwürdigen Verdächtigung wollen wir viel lieber annehmen, daß der durchdringende Blick des Papstes den rechten Mann für seine Zwecke erkannt, und daß sein durchgreifender Wille ihn an die Stelle gesetzt, wo er — was kein Andrer vermocht hätte — der christlichen Kunst ihren erhabensten Ausdruck gegeben. Auf den Ruf des Papstes Julius war im Frühjahr 1508 Michel Angelo von Florenz nach Rom gekommen und hatte am 10. Mai d. J. seine Deckengemälde in der Sistina mit der Scheidung von Licht und Finsterniß begonnen.

Aber auch damit war der Unternehmungsgeist des Papstes noch nicht befriedigt. Da er in apostolischer Entrüstung die Räume, in denen Alexander VI. sein ruchloses Leben geführt, nicht einmal betreten, geschweige bewohnen wollte, hatte er die Zimmer des obern Stockwerks über dem Appartamento Borgia zu seiner Wohnung bestimmt. Einige derselben waren schon unter Nicolaus V. und Sixtus IV. durch Pietro della Francesca, Bramantino aus Mailand, Luca Signorelli und Bartolommeo della Gatta ausgemalt worden, ja in noch früherer Zeit hatte Fra Giovanni da Fiesole in der kleinen Palastcapelle daselbst die Geschichten der Heiligen Stephanus und Laurentius, und in der nachmals von Paul III. um einer Treppenanlage willen zerstörten Capelle Eugen's IV. Darstellungen aus dem Leben Jesu, nebst vielen Bildnissen an die Wände gemalt. Für die Ausschmückung der noch übrigen Räume hatte Julius Antonio Razzi von Siena und Pietro Perugino von Florenz nach Rom berufen, und beide hatten gleichzeitig mit Michel Angelo ihre Arbeiten begonnen.

Sei es nun, daß die Art dieser Meister dem Geschmack und der Geistesrichtung des Papstes nicht entsprach und er sich deßhalb nach andern Kräften umsah; sei es, daß er durch die Her-

zogin von Urbino, „Präfectin von Rom", und seine nahe Verwandte, oder — wie Vasari will — durch seinen Baumeister Bramante, oder, was ebenso wahrscheinlich ist, durch Perugino, vielleicht auch durch alle zugleich, auf das seltene und in durchaus neuer und erfreulicher Weise entwickelte Talent Raphael's aufmerksam gemacht worden war: kurz, Raphael wurde in seinem Auftrag eingeladen, nach Rom zu kommen und in seine Dienste zu treten.

War Schreck oder Freude die erste Empfindung bei dieser Botschaft? — Wir wissen es nicht. Wir wissen nur, daß Raphael ihr folgte, und mit Zurücklassung mehrer unvollendeter Gemälde im Sommer 1508 nach Rom ging. Er ward liebreich vom Papst aufgenommen, aber nicht ohne alles Bedenken über die Jugend des Künstlers, des „ragazzo" (wie ihn nach der ersten Begegnung sein neuer Beschützer nannte), der neben altbewährten Meistern sich in Lösung großer und schwieriger Aufgaben versuchen sollte. Dennoch wies er ihm eine Wand an in dem Saale, in welchem Antonio Razzi mythologische Gegenstände an die Decke malte. Es ist dieß die Sala della Segnatura, bestimmt zur Kanzlei, in welcher die päpstlichen, auf die höhern, geistigen Interessen der Christenheit bezüglichen Verordnungen und Breve's ausgefertigt wurden, (oder werden sollten). An dieser bedeutungsvollen Stelle sollte Raphael Zeugniß ablegen von den Gaben seines Geistes, von seinen künstlerischen Fähigkeiten und dem Grade ihrer Ausbildung!

Was hatte er bis jetzt gethan, das ihm Selbstvertrauen genug geben konnte, mit seinen Leistungen sich neben die Werke der ältern, ruhmgekrönten Meister zu stellen? Welchen kleinen Raum füllten seine Madonnen und Heiligenbilder neben den Wandflächen der Sistina und der vaticanischen Prachtsäale! Den großen und reichen geschichtlichen Darstellungen aus dem Alten

und Neuen Testament hatte er nichts entgegenzusetzen, als die einzige „Grablegung" mit wenigen, nicht einmal lebensgroßen Figuren; und mit Michel Angelo, dessen übermächtiges Talent er bereits in Florenz kennen gelernt, in die Schranken zu treten, konnte er sich nur auf den Versuch stützen, den er in der Frescomalerei und mit einer etwas über seine bisherigen Grenzen hinausgehenden Composition in S. Severo zu Perugia gemacht. — Nicht das, was er bisher geleistet, gab ihm den Muth, der schweren, ihm gestellten Aufgabe sich zu unterziehen: das Bewußtsein der in ihm ruhenden, und durch die mächtigen Eindrücke der neuen Umgebung gehobenen schöpferischen Kräfte, erschloß ihm — wie ein warmer Frühlings-Sonnenschein den Sommer verkündet und bringt — den Blick in die Zukunft und gab ihm die Zuversicht auf eine unerschöpfliche, unbeschränkte künstlerische Wirksamkeit.

Es fehlen uns alle Nachrichten über die Entstehungsgeschichte der in den Stanzen des Vaticans von Raphael ausgeführten Werke; und nichts charakterisiert so scharf den Unterschied zwischen dem heutigen und dem frühern Kunst-Interesse, als daß Vasari, „der Vater der neuern Kunstgeschichte," dem jedenfalls authentische Quellen offen standen, nicht nur darüber gänzlich schweigt, sondern selbst um den Inhalt jener tiefsinnigen Bilder so wenig sich bekümmert, daß er ihnen die verworrenste Auslegung gibt! Und so wissen wir nicht, ob Raphael ein Programm dafür erhalten, und welchen Antheil der Papst, oder Gelehrte seines Hofes, oder er selbst daran gehabt; wir werden aber leicht den innern Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern, wie eine das Ganze leitende Idee, und ebenso in der Wahl der Gegenstände den durch keine Gelehrsamkeit zu erlangenden oder zu ersetzenden Sinn für künstlerische Darstellbarkeit erkennen, und darum schwerlich irren, wenn wir in dem Vollender der

Werke auch ihren Schöpfer sehen, wie wenig auch seine vorausgegangenen Arbeiten als Vorbereitung dafür erscheinen mögen.

Gewiß ist, daß Raphael in der Stanza della Segnatura mit dem unter dem Namen der „Disputa" bekannten, der Theologie gewidmeten Bilde, seine Laufbahn in Rom und im Vatican eröffnet hat. Vasari freilich läßt ihn mit der „Schule von Athen," die er als „Vereinigung von Theologie, Philosophie und Astrologie bezeichnet, den Anfang machen. Wir werden später bei diesem Bilde sehen, wie wenig genau der Geschichtschreiber es betrachtet hat; sonst müßte er auch nothwendig den ungeheuern Unterschied in Composition, Zeichnung, Colorit und Ausführung wahrgenommen haben, durch welchen die „Schule von Athen" als das spätere, vollendetere Werk dasteht.

Schon ein Blick auf das umfangreiche Gemälde, das Himmel und Erde vor uns aufschließt, und den wesentlichsten Inhalt der kirchlichen Glaubenslehre anschaulich darstellt, zeigt uns den überraschenden Fortschritt, den Raphael in seiner künstlerischen Entwickelung gemacht, wie rasch sein Genius an der Sonne Roms gereift. Dennoch dürfen wir uns nicht vorstellen, daß ihm die Lösung seiner Aufgabe ein Kinderspiel gewesen. Von den vielen Vorbereitungen zu diesem Bilde, von den Anstrengungen, die er es sich kosten ließ, das Rechte zu treffen, zeugen die vielen Entwürfe und Studien, die sich noch erhalten haben und großentheils in England zu finden sind. In der königl. Privat-Sammlung zu Windsor-Castle sieht man den ersten, noch sehr abweichenden Entwurf: oben Gott Vater, darunter Christus in einer kreisrunden Glorie, rechts Maria und zwei Heilige, dann in der Mitte des Bildes zwei andere Heilige, ein Engel links neben ihnen, der nach oben zeigt und dann noch zwei andere Heilige, (muthmaßlich die vier Evangelisten). Unten endlich auf einer Terrasse 12 Figuren und über ihnen, auf einer

Wolke stehend, eine allegorische weibliche Figur, die nach dem an einer Säule befestigten päpstlichen Wappen zeigt. — Eine leichte Skizze zum ganzen Bilde besitzt das britische Museum; den ersten Entwurf aber zum untern Haupttheil, den beiden Gruppen der Kirchenväter, 9 links, 11 rechts, Mr. Reiset in Paris. Zur untern linken Seite findet sich eine Federzeichnung, 17 nackte Figuren, in der Sammlung des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M.; eine andere Federzeichnung, ebenfalls zur linken Seite, mit 20 Figuren in der Esterhazyschen Sammlung; eine dritte zu derselben Seite, mit 19, aber bekleideten Figuren in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien. Von vielen zerstreuten Blättern mit Studien zu einzelnen Figuren läßt sich schwerlich nur einigermaßen genügende Nachricht geben; nicht gerechnet, daß hier vielfältig Copien mit unterlaufen. — Nebenbei sei bemerkt, daß gerade auf den Blättern zur Disputa die poetischen Versuche Raphael's niedergelegt sind, von denen später die Rede sein wird und die uns den Beweis an die Hand geben, daß ihm das Dichten mehr Mühe gemacht, als das Zeichnen und daß es ihm bei weitem weniger gelungen ist.

Im Laufe des Jahres 1509 war das Gemälde vollendet, und so groß war bei seinem Anblick die Ueberraschung und Freude des Papstes, daß er sogleich beschloß, nicht nur die in der Stanza della Segnatura von Antonio Razzi eben erst gemalten Deckenbilder, sondern auch die oben erwähnten Gemälde ältrer Meister in den andern Stanzen herunter schlagen zu lassen und die Ausmalung sämmtlicher Räume Raphael zu übergeben. — Dieß nun scheint mir der Zeitpunkt zu sein, in welchem Raphael den in der Stanza della Segnatura nur erst aus seinem Keim entwickelten Gedanken zu einer großen, in sich geschlossenen, bedeutungsvollen Conception ausgearbeitet hat. Ich werde in einem folgenden Abschnitt sie ausführlich darzulegen versuchen

und begnüge mich hier als die Grundidee derselben die Verherrlichung der Kirche Christi in der Geschichte seiner Stellvertreter auf Erden zu bezeichnen.

Zu den der Vernichtung überwiesenen Bildern gehörten auch jene Deckengemälde, mit deren Ausführung Perugino beschäftigt gewesen, während sein junger Schüler im Zimmer nebenan die „Disputa" malte. Es waren die Gestalten von Gott Vater, Christus, Engeln und Aposteln in herrkömmlicher, verlebter Form. Nur lose konnte sie Raphael mit seinem Gedanken in Verbindung bringen; aber er that es aus achtungsvoller Rücksicht auf seinen Meister und wehrte ihrem Untergang, so daß sie noch bis heut an der ursprünglichen Stelle stehen. Auch von Razzi's Arbeit rettete er die geschmackvolle Eintheilung der Decke, ließ nur die acht Rundbilder herausschlagen, die verbindenden Felder aber mit Arabesken und mythologischen Figuren bestehen.

Hatte nun Raphael zur umfassendsten Bezeichnung der geistigen Interessen, für welche in der Stanza della Segnatura gesorgt werden sollte, Theologie, Philosophie, Jurisprudenz und Poesie erwählt, so schrieb er gewissermaßen deren Namen an die freigewordenen runden Räume der Decke in allegorischen Figuren und verband sie durch vermittelnde Darstellungen mit den Hauptbildern an den Wänden. Von diesen letztern entsprach die „Disputa" der „Theologie"; zur „Philosophie" malte er die „Schule von Athen"; zur „Poesie" den „Parnaß"; zur „Jurisprudenz" die „Einsetzung des bürgerlichen und des canonischen Rechts", nebst einigen auf die Rechtspflege bezüglichen Allegorien.

Mit den Arbeiten in der Stanza della Segnatura, deren Beendigung in das Jahr 1511 fällt, und bei denen er sich mehrfach schon fremder Hülfe bedienen mußte, um den drängen-

den Anforderungen des Papstes zu genügen, hatte Raphael nicht allein alle Schwierigkeiten des künstlerischen Schaffens und Ausführens überwunden und die vollkommenste Meisterschaft erlangt, sondern auch den Styl seiner Zeichnung wesentlich vergrößert. Dazu hatten nicht allein Rom und die in immer wachsender Anzahl ausgegrabenen Schätze antiker Plastik gewirkt, sondern vor Allem unzweifelhaft die Deckengemälde Michel Angelo's in der Sistina, die im Herbst 1509 zum ersten Male von den Gerüsten befreit der staunenden Welt gezeigt wurden. Welch' eine weite Kluft schied sie von den untern Bildern der ältern Meister! Jahrhunderte schienen dazwischen zu liegen und jenseits eine Geistesarmuth und Formendürftigkeit, bei denen noch heut jeder Künstler sich fragen muß, ob er mit seinem Denken und Thun ihnen näher stehe, oder dem Reichthum, der Stärke und Tiefe der Gedanken und der Formengröße Michel Angelo's? Was in Raphael noch aus seiner Lehr- und Frühzeit übrig geblieben, und der veralteten Kunstanschauung angehörte, — auch der letzte Rest mußte vor diesen gewaltigen Offenbarungen des neuen Geistes der Zeit und der Kunst zu Boden fallen. In voller Klarheit trat diese Wirkung an der „Schule von Athen" zu Tage, dem Werke das unbedingt, den höchsten Anforderungen der Kunst entsprechend, als sein herrlichstes und vollendetstes Werk in den Stanzen des Vaticans gepriesen werden muß, bei welchem wir uns aber auch an Raphael's eigne, von Condivi im Leben Michel-Angelo's aufbewahrte Worte erinnern dürfen: „daß er sich glücklich schätze, zu des Michel-Angelo Zeiten geboren zu sein, da er durch ihn eine andere Art, als die der alten Meister habe kennen lernen."

Raphael beschränkte sich indessen nicht auf die Ausführung der vaticanischen Wandgemälde, wie umfangreich sie auch sind: wir finden ihn gleichzeitig vielfach beschäftigt vor der Staffelei

in ſeiner Werkſtatt. Für die von Sixtus IV. erbaute Kirche S. Maria del Popolo in Rom malte er — wahrſcheinlich im Auftrag des Cardinals Riario — ein Madonnenbild, das unter dem Namen der Madonna di Loreto bekannt iſt, weil es ſpäter in den Schatz dieſer Kirche gekommen. Drei kleinere Madonnenbilder fallen in dieſelbe Zeit, die „Madonna aus dem Hauſe Alba", ein Rundbild für die Kirche der Olivetaner in Nocera de' Pagani gemalt; ferner das unter dem Namen der „Vierge au linge" im Katalog der Louvre-Galerie aufgeführte Bild der heiligen Jungfrau mit dem Diadem. Ebenfalls gleichzeitig dürfte das reizende Gemälde der Madonna Aldobrandini ſein, das gegenwärtig im Beſitz des Lord Gravagh iſt. Zu einem Staffeleibild von größerem Umfang wurde er veranlaßt durch den Geheimſchreiber des Papſtes, Sigismondo Conti aus Foligno, der ihn zu beſtimmen wußte, für die von der Familie Conti in Foligno geſtiftete Kloſterkirche der heiligen Anna ein Altarbild zu malen, das nach mancherlei Schickſalen in der vaticaniſchen Gemälde-Galerie als „Madonna di Foligno" aufbewahrt wird.

In den erſten Jahren ſeines römiſchen Aufenthaltes malte Raphael auch einige Bildniſſe, von denen wir wenigſtens eines kennen, das gleich den Werken ſeiner ſchöpferiſchen Phantaſie, und durchdrungen von demſelben Geiſte hiſtoriſcher Auffaſſung zu den bedeutendſten, theilweis unübertrefflichſten Leiſtungen der neuern Kunſt gezählt werden muß, das wunderbare Bildniß des Papſtes Julius, die Perle des Palaſtes Pitti. Einige andere Bildniſſe aus der Zeit, darunter ſein eignes, ſind verſchollen; erhalten aber iſt das, mit dem Namen „Raphael's Geliebte" bezeichnete Frauenbildniß in der Galerie des Palaſtes Barberini in Rom, das ein halbbekleidetes, in üppiger Jugendfülle prangendes Mädchen darſtellt, mit dem Ausdruck

eines überwiegend sinnlichen Charakters. Da sich nun auf einzelnen Studien und Entwürfen zur Disputa mehre Sonette von Raphael's Hand finden, die unverkennbar von ihm herrühren und auf ein sehr feuriges Liebesverhältniß sich beziehen, so hat man sie mit jener „Geliebten Raphael's" in Verbindung gebracht, an deren goldner Armspange er seinen Namen geschrieben, und zu der er, wie Passavant sagt, (I. p. 170) bald nach seiner Ankunft in Rom eine so starke Neigung faßte, daß sie erst mit dem Ende seines Lebens erlosch, und die aller Welt unter dem Namen der Fornarina bekannt ist.

Nicht jeder Künstler ist ein Meister des Wortes, wie seines besondern Berufs, und auch Raphael darf auf den Ruhm eines Dichters keinen Anspruch machen. Sind aber diese Sonette, als Herzensergießungen eines so bedeutenden Menschen von hohem Interesse, so sind sie es noch besonders wegen der, nach meiner Ansicht falschen, Deutung, die man ihnen gegeben. Ich theile sie daher (zur Bequemlichkeit der Leser, in deutscher Uebersetzung *) mit, um meine Bemerkungen daran zu knüpfen.

1.

O holde Rückerinnrung, süßes Denken
An den Besuch, der, ach! mit seiner Schwere
Der Trennung doch mich läßt, wie wer im Meere
Den Stern verlor, soll ich ihr Glauben schenken.

---

*) Der italienische Text lautet:

I.

Un pensier dolce e rimembrar e godo
Di quello assalto, ma più grave el danno
Del partir, ch'io restai como quei c'anno
In mar perso la stella, s'el ver odo.

O Zunge laß dich länger nicht beſchränken,
Zu ſagen, wie mit Trug das Herz verſehre,
Mit unerhörtem, Amor, Schmerzen mehre,
Und wie ich ihm doch Dank, Ihr Lob muß ſchenken.

Sechs Stunden war geſunken ſchon die Sonne,
Und eine zweite war mir aufgegangen,
Zu Worten nicht, zu Thaten hoher Wonne.

Ich aber blieb durchglüht von Flammen,
Die in mir wecken quälendes Verlangen
Und zur Verſtummung grauſam mich verdammen.

2.

Wie Paulus wußte nichts von Gott zu ſagen,
So lang er war vom Himmelreich geſchieden:
So hat mein Denken jeden Laut vermieden,
Seit ich der Lieb' Umſchleierung getragen.

Was ich auch ſah, und was ich durfte wagen,
Es ruht in meiner Bruſt in tiefſtem Frieden;
Und eh'r ſei graues Haar der Stirn beſchieden,
Eh' ein Gedanke nur ſie wird verklagen.

O lingua di parlar disogli el nodo
A dir di questo inusitato inganno
Ch' amor mi fece per mio grave afanno.
Ma lui più ringratio e lei ne lodo.

L'ora sesta era, che l'ocaso un sole
Aveva fatto, e l'altro surce in locho
Ati più di far fati che parole.

Ma io restai pur vinto al mio gran focho
Che mi tormenta, che dove l'on sole
Diserar di parlar, più riman fiocho.

II.

Come non podde dir d'arcana dei
Paul como disceso fu dal celo
Cosi el mio cor d'uno amoroso velo
A ricoperto tutti i penser mei.

Pero quanto io viddi e quanto io fei
Pel gaudio taccio che nel petto celo
E prima cangero nel fronte el pelo
Che mai l'obligo penser rei.

Und sollt' ich von der Höhe jemals scheiden,
Ist's meine Schuld nicht; nein! der großen Gluthen,
Die meine Leidenschaft erhitzt zu Leiden.

Doch denke, daß der Leib an jener Wunde,
Die ihm der Geist schlägt, mählich wird verbluten,
Wenn Du nicht wieder gibst mir Ort und Stunde.

3.

Wie hast du, Amor, wider mich gestritten,
Mit Lichtglanz, ihrem Augenpaar entflossen,
Dem schnee'gen Antlitz, rosig übergossen,
Dem holden Kosen und den zücht'gen Sitten!

So mächtig brennt das Feuer, daß inmitten
Von Fluß und Meer es nicht erlischt; genossen
Von mir als eine Wohlthat unverdrossen,
Wieviel ich in den Flammen auch gelitten.

Wie that es wohl, das Joch, das mich umschlungen,
Um meinen Hals der weißen Arme Kette,
Daß seit es fehlt, mich Todesschmerz durchdrungen.

E se quello alter almo in basso cede
Vedrai che non sia a me, ma al mio gran focho
Qual più che gli altri in la ferventia esciede.

Ma pensa ch'el mio spirto apocho apocho
El corpo lasara se tua mercede
Socorse non li dia a tempo e locho.

III.

Amor tu men vescati con doi lumi
Dei ochi dov' io mestrugo e face
Da bianca neve e da rose vivace
Da un bel parlar e d'onesti costumi.

Tal che tanto ardo che ne mar ne fiumi
Spegner potriam quel focho, ma piace
Poi ch'el mio ardor tanto dibon mi face
C'ardendo ognor più d'arder mi consumi.

Quanto fu dolce al giogo e la catena
De suoi candidi braci al col mio volti
Che sciogliendomi io sento mortal pena.

Wie viel Du sonst des Süßen mochtest schenken —
Ich schweig'; — es führt mich doch zum Grabesbette.
Ich schweig', um ewig nur an Dich zu denken.

Vergleichen wir mit diesen Herzensergießungen jenes Bildniß, so will kein Zug desselben zu ihnen passen. Will man es auch zweifelhaft lassen, ob jenen Lippen ein „bel parlar" eigen ist, so widerspricht doch sicherlich die Erscheinung im Ganzen, wie in jeder Hand- und Fingerbewegung (wie sie Grimm in seinem „Michel-Angelo" so anschaulich beschrieben hat) unbedingt dem Begriff der „onesti costumi". Wer auch möchte in dem Original dieses Bildnisses ein weibliches Wesen sehen, das mit einem überraschenden nächtlichen Besuch („assalto" della „sesta ora") einmal den Künstler beglücken, und zugleich zum Verstummen und zu verzehrender Sehnsucht verdammen konnte? Endlich, wo ist bei dem Bildniß das Antlitz weiß wie Schnee mit rosigen Wangen, wo sind die glänzend weißen Arme? Wir sehen in dem Bildniß die vollen kräftigen Formen, die gesunde braune Farbe eines römischen Mädchens, dessen sich Raphael als Modell bedient und mit dem er in einem so vertrauten Umgang gelebt, der ihm — wie sie sich zeigt — zu Sonetten quälenden Verlangens keine Veranlassung gegeben haben wird. Die Geschichte nennt sie „Fornarina" — man weiß nicht, mit welchem Rechte — die Bäckerin; und bis wir einen andern Namen mit mehr Gewißheit nennen können, erkennen wir in dem Bildniß des Palazzo Barberini die „Fornarina". Für die Sonette aber sucht unsre Phantasie einen andern Gegenstand in höher gelegenen Kreisen. Sie deuten auf ein reizendes Abenteuer,

Daltre cose io non dicho che son molti
Che soperchia docezza a morte mena
E però taccio a te ipsensir *) rivolti.

*) Wahrscheinlich i pensier, da ipsensir keinen Sinn gibt.

zu welchem eine Dame von Rang und Bildung, gereizt von der Schönheit und dem Genius Raphael's, sich hat hinreißen lassen, das aber weder eine Wiederholung, noch die leiseste Spur der Offenbarung — vielleicht selbst für Raphael — gestattete.

Sehen wir uns nun in Rom nach den geselligen Kreisen um, in denen wir Raphael zu begegnen glauben können, so dürfen wir wohl annehmen, daß er im Hause der edlen, geistvollen und ihm sehr gewogenen Fürstin von Urbino, so oft sie in Rom war, gastliche Aufnahme mit ehrender Auszeichnung fand und dort sich in der sogenannten höchsten Gesellschaft sah. — Von den Großen Roms war es besonders Agostino Chigi, der — als Kunstmäcen glänzend — einen großen Werth darauf legte, die Sonne Raphael's in seinem Hause scheinen zu sehen. Nächstdem war es Bramante, der ein geselliges Leben im großen Styl liebte, vornehmlich aber gern die ausgezeichneten Künstler bei sich versammelte. Dahin ging Raphael öfter mit Perugino; dort traf er mit Luca Signorelli zusammen, der noch im Vatican beschäftigt war; mit Pinturicchio, der in Ara Celi a fresco malte; mit Jacopo Sansovino, der in S. Maria del Popolo und in andern Kirchen damals jene Grabmäler ausführte, die von allen neuern Sculpturen am sichersten die Nachbarschaft der Antike vertragen können. Da waren auch die Architekten Antonio von San Gallo, Giambattista Caporali und Cesare Cesariano, beide letzten Uebersetzer des Vitruvius, die seinen Eifer für Kenntniß der Architektur erweckten und für ihn die erste Veranlassung wurden zur eignen Bearbeitung der Bücher des römischen Baumeisters. Mit Allen war Raphael in freundlichem Verkehr; nur zum stolzen und reizbaren Michel Angelo, der selbst vor dem allgewaltigen Papst den Nacken nicht beugte, und keinem Künstler eine Berechtigung neben, geschweige über sich gestattete, wollte

sich lange Zeit kein Verhältniß bilden, wie bereitwillig und aufrichtig auch Raphael dessen Ueberlegenheit anerkennen mochte. Aus den Aeußerungen der beiden Biographen Michel Angelo's über dies Verhältniß geht hervor, daß die Schuld desselben auf Bramante fällt, der um jeden Preis Michel Angelo um die Gunst des Papstes habe bringen wollen. So habe er zuerst Michel Angelo für die Deckengemälde der Sistina bei Julius in Vorschlag gebracht, in der Zuversicht, er werde dieser Aufgabe nicht gewachsen sein; dann als er darin sich getäuscht, des Papstes Enthusiasmus aber für Raphael gesehen, habe er ihm diesen für Vollendung der Sistina angerathen. Es klingt unglaublich; unglaublicher aber ist jedenfalls, was Michel Angelo — wie aus einem Brief von ihm (wir wissen nicht an wen?) den S. Ciampi gefunden und 1834 veröffentlicht hat, hervorgeht — als wahr angenommen, daß „der Neid Raphael's" ihn verfolge; wobei er hinzusetzt, daß Raphael, „was er von der Kunst wisse, nur von ihm gelernt habe", eine Aeußerung, deren maßlose Uebertreibung der ganzen Auslassung dieses Briefs über Raphael allen Werth nimmt.

Inzwischen lehrt uns ein Blick auf die künstlerische Thätigkeit Beider, daß sie sich für die Freuden des geselligen Lebens nicht sehr viel Zeit werden genommen haben, und daß — wenn es zu einem Gedankenaustausch zwischen ihnen zur Zeit nicht kam, eben so sehr die Zurückgezogenheit, in der sie ihren Studien und Arbeiten ausschließlich oblagen, die Veranlassung war, als die Kluft, die so häufig ältere bewährte und junge aufstrebende Talente trennt.

Die erste Stanza des Vaticans war beendigt und Raphael begann 1512 die Arbeiten für den zweiten Saal. An der Decke desselben waren Gemälde von Pietro della Francesca und Bramantino, die auf des Papstes Befehl herabgeschlagen

werden mußten. Sie enthielten eine Anzahl Bildnisse berühmter Personen (z. B. der Condottieri Francesco Carmagnuola und Niccolo Fortebraccio, des Cardinals Bessarion und des Cardinals Giov. Vittallesco, des Zerstörers von Palestrina, u. A. m.). Diese Bildnisse, die Raphael vor der Zerstörung durch seine Schüler copieren ließ, kamen in die Sammlung des Paolo Giovio und sollen jetzt in England sein.

Die Eintheilung der Decke behielt Raphael bei, wie er sie vorfand, und malte in die freigewordenen Felder: die Verheißung Abrahams, die Opferung Isaaks, Jacobs Traum und Gott vor Moses im feurigen Busch. An die Wände malte er den vereitelten Tempelraub des Heliodor, nach welchem Bilde das Zimmer den Namen „Stanza dell' Eliodoro" führt; die Befreiung Petri; die Abwendung von Attila's Einfall in den Kirchenstaat; und die Messe von Bolsena.

In diesem Saale erlebte Raphael ein Mißgeschick, davon die Gegenwart noch ein unliebsames Zeugniß gibt. Sei es, daß zu viel, oder zu frischer Kalk zum Bewurf genommen, oder nicht sorgfältig geschlemmte Farben angewendet worden — die Deckenbilder trockneten viel zu blaß und matt auf; wie wir sie heute noch sehen. Raphael wird das Versehen noch zeitig genug bemerkt haben, um es wenigstens bei den Wandgemälden und überhaupt in der Folge zu vermeiden, die in Kraft der Farbe nichts zu wünschen übrig lassen.

Aber wir begegnen ihm in dieser Zeit bei einem andern, etwas bedenklichern Mißgriff. In der Stanza della Segnatura hatte Raphael seinen Styl im Verhältniß zu seinen frühern Arbeiten unverkennbar vergrößert, doch so zu sagen von innen heraus, in einer ihm durchaus eignen Weise. Auch in der Stanza des Heliodor bleibt er sich noch vollkommen treu, obwohl

man die Absicht die Größe des Styls zu steigern durchfühlt. Inzwischen hatte Michel Angelo die Sibyllen und Propheten in der Sistina vollendet; und Raphael, der die mächtige Wirkung dieser Gestalten auf die Beschauer nicht nur sah, sondern auch vollkommen theilte, mochte wohl, da ihm Alles was er angriff spielend gelang, sich zu einem Flug in die gleiche Höhe versucht fühlen. Die Gelegenheit bot sich ungesucht. Zu den besonders thätigen Kunstfreunden in Rom gehörte Johannes Gorizius aus Luxemburg, der nicht nur für Künstler, Gelehrte und ausgezeichnete Männer andrer Berufsarten ein offnes Haus hatte, sondern auch ihre Bestrebungen wirksam förderte. In seinem Auftrag hatte Andrea Sansovino eine Gruppe der heiligen Jungfrau mit dem Kind und der Mutter Anna in Marmor ausgeführt, die an einem Pfeiler des Mittelschiffs in S. Agostino aufgestellt wurde (und gegenwärtig als Mirakelbild verehrt und mit Weihgeschenken umhängt wird). An diesen Pfeiler wünschte er ein Frescobild des Propheten Jesaias und hatte Raphael für Ausführung desselben gewonnen. Was Vasari erzählt, daß Raphael, nachdem er die Gemälde Michel Angelo's in der Sistina gesehen, seinen Propheten wieder heruntergeschlagen und neu und besser gemalt habe, klingt wenig glaubwürdig. Zwar bin ich nicht der Ansicht des Quatremère de Quincy (a. a. O. p. 39) daß, nachdem Raphael bereits in Florenz den Carton Michel Angelo's gesehen, es überflüssig gewesen, ihm den Anblick der Fresken in der Sistina zu verwehren, da die Eindrücke der letztern von durchaus andrer Art und weit mächtiger sein mußten, als jene des florentinischen Cartons. Aber andere Gründe sprechen dagegen: Raphael's Jesaias ist — nach der Inschrift auf Sansovino's Marmorgruppe — im Jahre 1512 gemalt, was auch durch eine Copie der beiden Knaben neben dem Propheten, auf welcher sie das Wappen des (1513)

verstorbenen Papstes Julius halten, bestätigt wird; und um diese Zeit hatte Raphael die Sistina längst gesehen. Wenn nun aber Quatremère (a. a. O.) zu obiger Bemerkung hinzufügt: „daß Raphael sich von Michel Angelo nichts angeeignet, was seinen eigenthümlichen künstlerischen Charakter und Geschmack veränderte; daß er zu viel zu verlieren hatte, um Nachahmer Michel Angelo's zu werden; und daß er nie die Richtung verlassen, die sein eigner Genius ihm vorgeschrieben, so tritt der „Jesaias in S. Agostino" dem mit Entschiedenheit entgegen. Denn der Jesaias, wie er noch heut in S. Agostino an seiner ursprünglichen Stelle, obschon nicht ganz mehr im ursprünglichen Zustande *), erhalten ist, legt ein unwiderlegliches Zeugniß dafür ab, daß Raphael dabei an die Grenzen seiner Kunst nicht gedacht hat. Ihm war gegeben, die Schönheit in allen Abstufungen bis zur lieblichsten Anmuth zu offenbaren; wie er sich aber nach der Seite des Erhabenen und Gewaltigen gewendet, verlor er seinen Leitstern und erreichte mit Mühe das Ziel einer unvollkommenen Nachahmung. Höher wird ein unparteiisches Urtheil den Werth dieses Propheten nicht schätzen, selbst wenn die unwahrscheinliche Anekdote, die daran geknüpft worden, auf Wahrheit beruhte: daß Gorizius, dem der von Raphael dafür geforderte Preis zu hoch erschienen, Michel Angelo um seine deßfallsige Meinung gefragt, und die Antwort erhalten habe: „das Knie allein des Propheten sei die geforderte Summe werth"; was freilich ziemlich unparteiisch und wohlmeinend klingt, aber

*) Schon zur Zeit Paul's IV. war eine Restauration des Bildes von Daniel da Volterra vorgenommen worden, weil es der Sacristan durch Abwaschen beschädigt hatte. Wie wenig glücklich Daniel in der Restauration Raphaelischer Bilder war, werden wir in der „stanza dell incendio" des Vaticans sehen. — Die Nachricht gibt Comolli in einer Note zur „Vita inedita di Raffaello," p. 35 mit Angabe seiner Quellen.

eben so gut als ein dem Nachahmer gnädig gespendetes Lob genommen werden kann. Auch soll uns die Aeußerung des Papstes Julius gegen Sebastiano del Piombo, die dieser an Michel Angelo brieflich mittheilt: *) „Betrachte die Werke Raphael's, welcher, sobald er die des Michel Angelo gesehen, die Manier des Perugino verließ und sich, so viel er konnte, der des Michel Angelo anschloß" — nicht irren. Noch bevor er etwas von M. Angelo (namentlich in der Sistina) gesehen, war er dem Perugino entwachsen. Wie Raphael selbst über seinen Versuch, in der Sprache Michel Angelo's zu dichten, gedacht, hat er sehr verständlich kund gegeben, indem er ihn nie wiederholt hat.

An Gelegenheit und Aufforderung zu seinem Lieblings-Thema, „der heiligen Familie" zurückzukehren, fehlte es Raphael auch jetzt nicht. Für einen jungen, kunstbegeisterten römischen Patrizier, Bindo Altoviti, malte er nicht nur dessen Bildniß, sondern auch jene heilige Familie, die unter dem Namen der Madonna dell' Impannata in der Galerie Pitti zu Florenz aufbewahrt ist; ferner für Lionello Pio von Carpi das Bild, das (nebst dem Carton dazu) im Museo zu Neapel sich befindet und den Namen der Madonna del divino amore trägt. Auch die „schöne heilige Jungfrau" in der Sutherland-Galerie in London, und ein kleines Madonnenbild mit dem auf einem Geländer stehenden Christuskind, jetzt im Besitz von Sam. Rogers in London, dürften aus derselben Zeit stammen, so wie das überaus herrliche Altargemälde, das er für die Kirche von S. Domenico in Neapel gemalt und das bekannt als Madonna del pesce das Madrider Museum schmückt. — Von Bildnissen, die er um

*) Der Brief ist vom 15. Oct. 1512. S. Gaye Carteggio II. p. 489.

1513 gemalt, ist außer dem bereits erwähnten des Bindo Altoviti, jetzt in der Pinakothek zu München, noch das herrliche Bild einer schönen und vornehmen Dame bekannt, das — fälschlich mit dem Namen der Fornarina belegt — eines der Hauptschätze der Tribune in der Galerie der Uffizien zu Florenz ausmacht.

Ueberblickt man die Aufgaben, deren Lösung Raphael übernommen, so sieht man sogleich, daß sie ihm — auch bei unvergleichlicher Begabung und angestrengtester Thätigkeit — ohne künstlerische Beihülfe nicht möglich gewesen. Wir erinnern uns auch aus seinem Brief an Francesco Francia vom Jahre 1508, daß er schon damals, also im Beginn seiner Thätigkeit im Vatican, junge Leute als Schüler und Gehülfen neben sich gehabt, die er bei den Verzierungen, bei Nebensachen und bei den Sockelbildern beschäftigte, während er selbst die Bilder der „Disputa" und der „Schule von Athen" mit eigner Hand ausführte. Im Verfolg der Arbeiten schlossen sich immer mehr junge Künstler an ihn an, die er alle passend zu beschäftigen wußte, wie er ihre Ausbildung sich von Herzen angelegen sein ließ. Da waren vor Allen Giulio Romano und Francesco Penni, denen er bedeutende Arbeiten anvertraute, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Peregrino von Modena, Polidoro von Caravaggio, Vincenzo von Gemignano und viele Andere, die unter ihm lernten und arbeiteten, ja selbst ältere Künstler sehen wir ihm dienen, so daß man erzählen konnte, er sei, wenn er vom Vatican zur Stadt herabgekommen, wie ein Feldherr von seinen Truppen umgeben gewesen. Die Betheiligung dieser seiner Schüler und Gehülfen hat nun nicht durchweg erfreuliche Ergebnisse geliefert. Schon in dem Zimmer der Segnatura fallen die der Jurisprudenz gewidmeten Bilder so sehr gegen die übrigen ab, daß man sie fast ganz unbeachtet

läßt. Weniger störend sind die fremden Hände im Zimmer des Heliodor, obschon durch sie theilweis ein neues, dem Raphael nicht eignes, malerisches Prinzip in die Behandlung und Ausführung gekommen, das — mit seiner Werthschätzung effektvoller Modellierung, — namentlich bei der Messe von Bolsena — zu dem Charakter der raphaelischen Weise zu componieren nicht vollkommen paßt.

Während Raphael an dem Bilde der Messe von Bolsena malte — vollendet waren nur die Deckenbilder und der Heliodor — trat ein Ereigniß ein, das möglicher Weise der Kunstthätigkeit Raphael's im Vatican ein rasches Ende bereiten konnte: — Papst Julius schied aus diesem Leben! Eine Unterbrechung wird eingetreten sein. Sie dauerte nur kurze Zeit. Der Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhl, Cardinal Giovanni de' Medici, als Papst Leo X., nahm die Kunstunternehmungen seines Vorgängers sogleich auf, sie theils erweiternd, theils nach neuen Beziehungen, wie wir sehen werden, modificierend.

V.

Raphael's Werke der Malerei

von 1508—1513.

Zu verschiedenen Zeiten, und mit verstärktem Nachdruck in unsern Tagen, haben Aesthetiker um die Malerei Grenzen gezogen, innerhalb deren ihr, als einem Spiegel der Natur und Wirklichkeit, als darstellbarer Stoff nichts verblieb, als die einzelne Persönlichkeit, und eine in Raum und Zeit einheitlich abgeschlossene Handlung oder Situation, für deren Wirkung auf Sinne und Gemüth es eines erklärenden Wortes nicht bedürfte. Es wird ihr damit das Recht abgeschnitten, in der Darstellung — gleich der Dichtkunst — über den Moment hinaus zu gehen, das Nacheinander in der Zeit in Einem Raume zusammenzufassen, auch was in der Wirklichkeit der Raum getrennt, unmittelbar neben einander zu stellen, oder gar die sichtbare und die unsichtbare Welt in einander greifen zu lassen; mit Einem Worte, ihr einen Gedanken zu Grunde zu legen, denselben in Weise der Poesie zu entwickeln und mit künstlerischen Mitteln zu versinnlichen. Ein Gesetz wie dieses, das äußere Wahrheit, d. i. Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit als oberste Forderung hinstellt, kann folgerichtig Unmöglichem und Unwirklichem den Zutritt nicht gestatten; es kann nicht dulden, daß eine Person in demselben Raume zwei- und mehrmal sichtbar sei; daß Menschen

über die Kluft von Jahrhunderten die Hand sich reichen oder Blicke wechseln; noch daß Engel mit Menschen verkehren; noch gar, daß bloße Gedanken — wie Gerechtigkeit, Religion ꝛc. — oder Länder, Städte, Flüsse u. dergl. Menschengestalt annehmen. Läßt sich diese Aesthetik herbei, der Dichtkunst zu gestatten, das Ereigniß Eines Tages, vielleicht auch zweier Tage in zwei bis drei Abendstunden täuschend an uns vorüber zu führen: so lehnt sie sich doch gegen ein Gemälde auf, in welchem im engen Raume, dicht neben einander, die griechischen Helden die Siegesbeute ergreifen, das Loos werfen, Hekuba hülf- und regungslos inmitten des Tumultes sitzt, Helena sich unbeachtet an eine Säule wirft und Aeneas neben ihr sich und die Seinen rettet; erlauben ihre Vorschriften dem Dichter das Bild: „Homer hat den Griechen ihre Götter gebracht!" so entsetzen sich doch ihre Bekenner, wenn sie Homer neben Phidias im Bilde sehen; der Dichter darf singen und sagen von „den Thränen, die Jerusalem geweint", aber der Maler wage nicht Ketten und Thränen an einer existenzlosen Allegorie zu zeigen!

Auf je engere Grenzen das schöpferische Vermögen des Künstlers durch derartige Vorstellungen und Vorschriften eingeschränkt wird, um so mehr wird er nach neuen Zielen innerhalb derselben trachten; je entschiedener die Wirklichkeit zum Vorbild ihm gestellt wird, um so mehr ist er auf täuschende Nachahmung hingewiesen. Wohl kann er im glücklichen Fall in seinen Gegenstand sich vertiefen, und — gleich dem lyrischen Dichter auch in solcher Begrenzung — erfreuend, erhebend und rührend auf uns wirken; aber ebenso nahe liegt das Verlangen nach Bewunderung, das Aufsuchen von Schwierigkeiten, das Streben nach dem Ruhm vollkommener Meisterschaft in Ueberwindung derselben, nach täuschender Nachahmung der Wirklichkeit, und das Haschen nach Effekten der Beleuchtung und Modellierung, — mit Einem

Worte: der Reiz der Virtuosität, durch welche die Mittel der Darstellung zu ihrem Zwecke werden.

Daß von diesem Standpunkt aus, freilich in einseitiger Auffassung, keine Kunst früherer Zeiten höher geschätzt wird, als die der Venetianer und spätern Niederländer, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Aber als wollte die Kunst ein nicht ganz gerechtfertigtes Lob, wenn nicht ablehnen, doch mäßigen, sind gerade hier Allegorien und Anachronismen an der Tagesordnung: „Venetia" verkehrt mit Göttern, der „Glaube" mit dem Dogen; „Neid und Zwietracht" mischen sich unter den Hofstaat der Königin Maria v. Medicis; die Hochzeit von Cana wird in Venedig gefeiert und das Moseskind von einer italienischen Prinzessin des 16. Jahrhunderts im Wasser gefunden.

Zu Raphael's Zeiten kannte man Lessing's „Laokoon" noch nicht, noch die Gesetze der Aesthetik unsrer Tage über die Grenzen der Malerei: der Spottname „Gedankenmalerei" war noch nicht erfunden! Wohl hatte Raphael sich bis dahin fast ausschließlich innerhalb der der lyrischen Poesie entsprechenden Grenzen gehalten; aber offenbar ebenso wenig absichtlich, als streng, da ja jede Zusammenstellung von Heiligen verschiedener Zeiten um die Madonna mit dem Kind ein Gedankenbild und ein arger Anachronismus ist. Was Plinius schon dem Timanthes nachrühmt „in omnibus ejus operibus plus intelligitur, quam pingitur" (in allen seinen Werken ist mehr gedacht, als gemalt), das sagt Quatremère*) in ähnlicher Weise von Raphael, „daß er immer noch mehr zu denken als zu sehen gebe." Aber er hatte auch in Florenz, in Siena und Pisa die großen Compositionen der ältern Meister kennen gelernt, den „Triumph des Todes", die „Macht des Christenthums" im Schutz von Staat und Kirche;

*) Histoire de Raphael, Paris 1824. p. 81.

den Segen einer guten, und die Folgen einer schlimmen Regierung; und viele andere der Art. Der Nachdruck beruht bei all diesen Werken nicht auf irgend welcher Illusion, sondern auf dem ihnen zu Grunde liegenden Gedanken, und keinerlei Besorgniß braucht uns abzuhalten, — gleich den Geusen, die den Schimpfnamen zu ihrem Ehrennamen machten — für die großen symbolischen Compositionen den von Spott und Tadel geschaffenen Titel „Gedankenmalerei" anzunehmen. Wohl ist sie mit der geistigen Bedeutung der Kunst auf das innigste verbunden und das Alterthum huldigt ihr von den Vasenbildern bis zu der Lesche von Delphi, von Städte-Münzen bis zu Sarkophag-Reliefs und der Ilischen Tafel; und die christliche Kunst lebt in ihr und durch sie in den Katakomben, wie in den großen Mosaikbildern der Basiliken. Dennoch dürfte der Anlaß zur Gedankenmalerei des 14. Jahrhunderts und der Folgezeit näher liegen. Die Göttliche Komödie Dante's, das große symbolische Gedicht, in welchem Theologie, Philosophie und Politik durch Poesie vereinigt die Weltgeschichte als Weltgericht darstellen, das die vernichtende Wucht der Sünde und des Unrechts, die Mühen der Läuterung, und die Seelen-Seligkeit in der Nähe der Gottheit schildert, war erschienen und hatte sich mit unwiderstehlicher Gewalt aller Gemüther bemächtigt. Ich habe schon einmal (in der literaturgeschichtlichen Einleitung) daran erinnert, daß es Niemandem einfallen konnte, den mit großer Genauigkeit abgefaßten Angaben über die Zeit und Oertlichkeit der Reise Dante's, den anschaulichen landschaftlichen Gemälden, den Schilderungen der Höllenstrafen und alles auf der langen Fahrt Erlebten, sinnliche Realität zuzuschreiben. Vor der innern Wahrheit des Gedichts schwand die äußere Unmöglichkeit: man erkannte, man fühlte wenigstens die Macht und das Recht der Symbolik. Man verwarf sie nicht, weil sie Erklärung bedurfte,

sondern errichtete Lehrstühle zu ihrem Verständniß; und wie die Göttliche Komödie nach und nach Volkseigenthum wurde, war sie von Anfang an Vorbild für Auffassungs- und Darstellweise der dichtenden und bildenden Künste. Aus ihr stammen, nebst vielen andern Gedichten Anderer, die „Triumphe" Petrarca's; aus ihr die großen Gedankenmalereien der toscanischen Schule; auf sie und was aus ihr hervorgegangen weisen Raphael's Stanzen, wie die Sixtinische Capelle Michel-Angelo's.

Als Raphael von Papst Julius beauftragt wurde, an einer Wand der Stanza della Segnatura ein Gemälde auszuführen, hat er unzweifelhaft sogleich den Plan für Ausschmückung des ganzen Zimmers entworfen; wenn auch schwerlich mit der Erwartung, daß die Ausführung ihm allein übertragen werde, da ja Antonio Razzi in demselben noch gleichzeitig beschäftigt war. Sein Plan ging ihm aus der Bestimmung des Zimmers hervor, in welchem die Angelegenheiten der höhern Geistesbildung ihre Berücksichtigung und Erledigung finden sollten; und da diese sich zunächst auf Theologie, Poesie, Philosophie und Rechtspflege — allerdings mit Ausschluß der Medicin, wie der bildenden Kunst — beschränkt sahen, so bestimmte er für die Darstellung einer jeden derselben eine der vier Wände des Zimmers, wonach dieses auch das „Zimmer der vier Facultäten" genannt wurde. Er wählte für sich die der Theologie gewidmete Wand und malte darauf die „Disputa."

Schon dieser Name deutet auf eine ursprüngliche falsche Erklärung des Bildes. Vasari beschreibt es so: „Auf dieser Wand ist der Himmel dargestellt; Christus, die Madonna, St. Johannes der Täufer, die Apostel, Evangelisten und Martyrer thronen auf Wolken und Gott Vater gießt über alle den heiligen Geist aus; ganz besonders aber" (wie mag er das anfangen?) „über eine unendliche Zahl Heiliger, welche unten die Messe

schreiben, und über die Hostie, die auf dem Altar steht, disputieren ꝛc." — Sehen wir uns das Bild, das aus einer obern und einer untern Abtheilung besteht, genauer an!*) Oben sitzt Christus von einer Engelglorie umgeben, mit ausgebreiteten Armen an seinen Opfertod und seine allumfassende Liebe erinnernd; über ihm erscheint Gott Vater ihn segnend und den Erdball haltend; unter ihm das Sinnbild des heiligen Geistes, von vier Engeln mit den Evangelienbüchern umschwebt; im Ganzen demnach die christliche Dreieinigkeit. Zur Rechten Christi sitzt seine Mutter, zur Linken Johannes der Täufer, die ersten Zeugen seiner göttlichen Sendung. Dann folgen auf Maria's Seite erst ein ungenannter Heiliger, sodann Stephanus, David, Johannes, Adam und Petrus; auf der andern Seite Josua, Laurentius, Moses, Jacobus, Abraham und Paulus. — In der untern Abtheilung ist das Sanctissimum, die heilige Hostie auf dem Altar, sichtlich der Gegenstand, auf welchen sich Aller Gedanken richten. Zu beiden Seiten des Altars sitzen die vier großen Kirchenväter, links Hieronymus in Schriften vertieft, Gregorius, zum Himmel emporblickend; rechts Ambrosius, der mit seiner Entzückung an den nach ihm benannten Lobgesang erinnert, und Augustinus, der seine Lehren einem Jüngling dictiert; alle in verschiedener Weise thätig für Begründung und Verbreitung der Kirchenlehre. Neben Hieronymus steht ein Bischof, der mit beiden Händen nach der Hostie weist, als nach dem wahren, gegenwärtigen Gott; der junge Geistliche aber dabei scheint ganz von Ehrfurcht vor den heiligen Männern erfüllt. Hinter den Kirchenvätern an dieser Seite sieht man Männer und Jünglinge voll gläubiger Hingebung; andere wenden sich entschieden ab und bilden Sekten; und noch andere (im Vorgrund) sind offenbare

*) Gestochen von Volpato; — neuerdings von Keller in Düsseldorf.

Häretiker. Von diesen kehrt ein Jüngling zum Glauben um, während ein anderer noch zweifelnd zwischen Beiden steht. Der Mönch im Dominicaner-Gewande, ganz links, ist Fra Beato Angelico da Fiesole, vorzugsweis der Maler theologischer Anschauungen, und wie wir hieraus sehen, als solcher von Raphael besonders hoch gehalten. —

Auf der rechten Seite neben Ambrosius steht mit der Rechten gen Himmel zeigend Petrus Lombardus, der Schüler Abälard's und „Magister Sententiarum;" Duns Scotus, der Doctor subtilis der Philosophie und Theologie zu Cöln. Hinter Augustinus sieht man Thomas von Aquino, den Papst Analectus, Bonaventura, den scholastischen Theologen; weiter nach vorn Papst Innocenz III., der ein berühmtes Buch über die Messe geschrieben; im Hintergrund den Sänger der Göttlichen Komödie und den feurigen Dominicaner Savonarola, der erst 10 Jahre vorher auf Befehl des Papstes in Florenz als Ketzer am Galgen verbrannt worden war, und nun von Julius II. durch Raphael's Hand als großer Theolog verherrlicht ward. Im Vordergrund ist eine Gruppe von allgemeiner Bedeutung, ein Mann, der einem Jüngling die aufkeimenden Zweifel benehmen zu wollen scheint, indem er auf des Augustinus eifrigen Schüler hinweist.

Deutlich spricht sich der Gegensatz der obern und untern Abtheilung des Gemäldes aus: oben Ruhe und Klarheit; unten Unruhe, Ungewißheit, geistiger Kampf. Es ist das Gesammtbild der christlichen Kirche, im verbundenen Gegensatz von Himmel und Erde, der in der Kunst des Mittelalters seinen symbolischen Ausdruck gefunden in der Scheidung und Verbindung der streitenden und der triumphierenden Kirche. Letztere ist dargestellt in den aller Erdensorgen und Kämpfe enthobenen Heiligen des Alten und des Neuen Bundes, die in beseligter Gemeinschaft die dreieinige Gottheit schauen von Angesicht zu

Angesicht; die erstere ist vertreten durch die Männer, die für Erkenntniß und Ausbreitung der reinen Lehre, gegen den Abfall von ihr und für Besiegung des Unglaubens thätig sind. Auch ihnen ist Gott gegenwärtig durch das Wunder der Wandlung, in der Hostie, in welcher die Kirche den „wahren Gott" sieht und lehrt. Unbewußt hat somit Vasari dem Bilde mit der „Disputa" einen wenigstens theilweis richtigen Namen gegeben; nur daß die versammelten Theologen nicht über das Sacrament streiten, sondern unter dem Schutze desselben gegen die Feinde der Kirche.

Es wird Niemandem einfallen, in diesem Gemälde die Abbildung einer geschichtlichen Begebenheit, einer wirklich stattgefundenen Versammlung sehen zu wollen, über welcher der Himmel sich aufgethan, um mit Gott Vater, Sohn und heiligem Geist, mit der Schaar der Engel und mit den Heiligen des Alten und des Neuen Bundes — wäre es auch nur als Vision — gegenwärtig zu sein. Nur ein Gedanke, ohne alle sinnliche Realität, — das sieht Jedermann — ist der Gegenstand des Bildes, eine kirchlich theologische Lehre, welcher Raphael in künstlerischer Form einen Ausdruck gegeben. Entsprechend dieser rein symbolischen oder poetischen Auffassung hat Raphael sich auch für die Anordnung an die poetischen Gesetze der Rhythmik gehalten, und zwar am strengsten da, wo der Gegenstand am weitesten abliegt von der Wirklichkeit, in der obern Abtheilung. Vater, Sohn und Geist bezeichnen in einer senkrechten Aufeinanderfolge die Mitte des Bildes; neben Christus sitzen zur Rechten und zur Linken Maria und der Täufer Johannes so, daß sie mit jenen Dreien die Form des Kreuzes bilden. An die letztern schließen sich im weiten Halbkreis auf Wolken sitzend, an jeder Seite sechs Gestalten, wie sie oben benannt wurden. Ueber Christus ist ein Regenbogen mit Seraphim derart ausgespannt,

daß seine untern Enden Maria und Johannes treffen und sie gewissermaßen mit ihm zugleich einrahmen. In der Höhe über den Heiligen des Himmels schweben an jeder Seite drei Engel im Jünglingsalter mit genauer Berücksichtigung der Kreislinie des das ganze Gemälde umspannenden Bogens. Von den vier unbekleideten Engelknaben mit den hochgehobenen Evangelien neben der Taube des heiligen Geistes schweben die beiden äußern senkrecht, während die beiden andern zwischen ihnen horizontal herbei zu schwimmen scheinen. Mehr malerisch, als theologisch begründet, entsendet eine oberste Sonne ihre Strahlen über die Gottheit, die Engel und die Heiligen; und aus dem Goldgrund, den sie durchleuchtet, blicken unzählige Engelsköpfchen, die sich aber streng symmetrisch und nach der Richtung der Strahlen geordnet haben. Nur einzelne der kleinen gefiederten Himmelsbewohner haben sich der allgemeinen Ordnung entzogen oder noch nicht eingereiht und flattern im leeren Raum herum oder verbergen sich unter Wolken, namentlich unter dem Wolkensitz der Heiligen. Dagegen zeigt Raphael, wie ernst er es mit der Symmetrie nimmt, indem er selbst die der Mittelgruppe nächstsitzenden Heiligen ihre Beine in die ganz gleiche Richtung bringen läßt.

Den Unterschied zwischen der untern, irdischen und der obern, himmlischen Abtheilung betont Raphael schon in der allgemeinen Anordnung durch die weniger strenge Beobachtung der Vorschriften der Symmetrie. Wohl ist die Mitte scharf bestimmt durch den Altar; zur Linken indeß wird der Hintergrund von einem baumbepflanzten Hügel mit einer Meierei gebildet, zur Rechten durch das marmorne Fußgestell eines entweder beabsichtigten oder zerstörten Monumentes. Der Vorgrund links ist durch eine offne, der rechts durch eine massive Schranke geschlossen, (die ihm durch die an dieser Stelle ins Bild einschneidende Thür-

pfoste vorgezeichnet war). Die Gruppen unmittelbar zu beiden Seiten des Altars sind der Zahl nach gleich, aber der Form nach verschieden; doch schon die nächstfolgenden zu beiden Seiten, so wie beide Hauptgruppen rechts und links im Vorgrund sind der Zahl, der Form und der Theilung nach ungleich; ohne freilich im Ganzen das Gleichgewicht und den harmonischen Gesammteindruck zu stören. Ja es muß als ein Hauptvorzug der Composition hervorgehoben werden, daß ihr jene classische Ruhe und Klarheit eigen ist, wodurch sie im Ganzen wie im Einzelnen vollkommen leserlich erscheint.

Die Darstellung wird natürlich durch den dem Gemälde zu Grunde liegenden Gedanken bestimmt. Für die Kirche als ewige Heilsanstalt ist es unerläßlich, daß Gott wirklich in ihr gegenwärtig, daß er im Sacrament des Altars wahrhaft und wirklich enthalten sei. An dieser Stelle begegnen sich Glauben, Zweifel und Unglauben; und so bewegt sich die Darstellung in Aeußerungen der Hingebung, wie der visionären Entzückung, die den Himmel offen sieht; in belehrenden Hinweisungen; in Schriftforschungen; in Wunder-Erwartung; in Abwendungen und Absonderungen. Ueberall ist der Ausdruck sprechend und wahr, und durch Schönheitsinn gemäßigt; ja die Bewegung zuweilen sogar etwas zu sehr von ihm beeinflußt, wie bei den in der Höhe schwebenden Engeln. Gott-Vater mit der Weltkugel und der segnenden Hand, Christus mit einiger Zurückhaltung die Wundenmale zeigend, erinnern sogar noch an umbrische Jugendeindrücke; die vorgebeugte Figur aber rechts auf der Schranke an die Versuchung der Maler, ihre Kunst in Verkürzungen zu zeigen.

Im Styl sowohl der Körper- als der Gewandformen herrscht eine Freiheit und Größe, wie Raphael sie bis dahin in keinem seiner Gemälde gezeigt, obschon er noch nicht ganz unbe-

fangen erscheint. Sehr entschieden tritt in der Zeichnung der Köpfe das Streben nach individueller Charakteristik hervor, wie er es an den ältern Florentinern und Leonardo als unbedingt mustergültig erkannt hatte, so daß ein auffallender Gegensatz zwischen den wirklichen Bildnissen (eines Dante, Savonarola 2c.) und den Ideal-Bildnissen (der Kirchenväter 2c.) nicht stattfindet. Phantasie und Geschmack bewährt er vornehmlich in der großen Mannichfaltigkeit und Schönheit der Gewand-Motive, wobei er einen sehr mäßigen Gebrauch von bestimmten Trachten und Standeszeichen gemacht; sodann im Einzelnen durch die glücklichste Verbindung von Einfachheit und Reichthum des Faltenwurfes, so daß weder breite Flächen fehlen, noch überwiegen, und in der Zeichnung desselben weder die unbelebten Massen, die geraden Linien und scharfen Brüche der alten Schule herrschen, noch eine form- und bedeutungslose Willkür, sondern eine lebendige, ausdrucksvolle Formengebung an ihre Stelle getreten ist.

In Betreff der Färbung zeigte Raphael bei diesem seinen ersten größern Frescobilde ein klares Bewußtsein vom Unterschied der Fresco- und der Oelmalerei. Durch die Bestimmung wie durch das Material der erstern auf leichte, lichte Färbung hingewiesen, sind hier dunkle Farben, die ohnehin die Formen, namentlich in ihren feinen Abstufungen, nicht zur Geltung kommen lassen, vermieden. Alles ist ohne Localtöne aus dem Licht modelliert. Absichtloser, anspruchloser kann man die Farben nicht zusammenstellen: an den schwebenden Engeln sieht man ein grünes Gewand zwischen einem weißen und einem rothen; ein blaues mit gelben Lichtern zwischen einem gelben mit rothen Schatten und einem rothen mit bläulichen Lichtern; das Kleid Gott-Vaters ist grau mit rothen Schatten; Maria ist in Blau, Johannes in ein violettes Roth gekleidet; Christus ist nur am Unterkörper mit einem weißen Tuch bedeckt. In ähnlicher Weise

stehen gelb und blau, weiß und grün, roth und blau neben ganz gelben, lackrothen und grauen Gewändern. Eine Farbenwirkung ist offenbar nirgend gesucht, aber ungesucht dem Ganzen eine wohlthuende Harmonie gegeben. Die Carnation ist gelblich, ohne viel Blut, mit durchsichtigen, hellbräunlichen Schatten; nur einzelne ältere Köpfe sind in einem kräftigeren Fleischton gehalten.

Schwerlich wird man an der technischen Ausführung irgend etwas Schüler- oder Mangelhaftes wahrnehmen; aber im Vergleich zu seinen nachfolgenden Werken erscheint doch Raphael noch nicht ganz frei, und Herr über alle Schwierigkeiten.

Denkt man sich nun dieß Gemälde, das, nachdem es so mancherlei Mißhandlungen und Ausbesserungen erfahren, uns noch immer als eine der herrlichsten Schöpfungen der christlichen Kunst entzückt, in voller ursprünglicher Frische, unmittelbar nach seiner Vollendung, so begreift man die Wirkung, die es auf Papst Julius machen mußte, wenn er es — wie natürlich — mit den Werken der ältern Meister, in der Sixtina, wie in den Räumen neben der Stanza della Segnatura, verglich, die ihm nun so fremd, veraltet und unvollkommen vorkamen, daß er nur noch Raphael in diesen Räumen des Vaticans wollte schaffen und walten sehen.

Das erweiterte Feld verlangte eine Erweiterung der zuerst nur auf die Stanza della Segnatura berechneten Conception. Ehe wir jedoch darauf eingehen, wollen wir uns näher mit der Ausführung des in diesem Zimmer leitenden Gedankens bekannt machen.

Die bildende Kunst, die Malerei sowenig als die Sculptur, kann sich von ästhetischen Deductionen das Recht aus der Hand winden lassen, abstracte Begriffe durch concrete Gestalten zu bezeichnen, das ihr schon der gewöhnliche Sprachgebrauch mit tausendfältigen Allegorien gibt. Für die bildende Kunst haben

Allegorien den besondern Werth, daß sie als Bezeichnungen von Ideen nothwendig zu idealer Darstellung und somit meistentheils zur Schönheit führen, und darum jedenfalls erfreulicher und anregender auf Sinne und Geist wirken, als etwa bloße Inschriften. Wir ergötzen uns an der Schönheit der äußern Erscheinung und fragen zugleich nach ihrer Uebereinstimmung mit dem Gedanken, dem sie zum Ausdruck dient.

Raphael hatte die vier Wände des Zimmers für Darstellungen aus dem Bereich der Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz bestimmt. Das sollte durch vier allegorische Figuren in der Mitte der Decke in Rundbildern kurz ausgesprochen sein. Mit ihnen trat Raphael wieder in sein eigenstes Gebiet, in welchem Schönheit und Wahrheit sich in die Herrschaft getheilt haben.

Für die „Theologie"*) scheint ihm Dante's Beatrice vorgeschwebt zu haben, die den Dichter durch die Himmelsräume geleitet. Eine weibliche Gestalt, heilig und anmuthig zugleich auf Wolken sitzend, in der Linken das Evangelium, weist sie mit der Rechten herab nach dem offenen Himmel (der Disputa). Ein weißer Schleier ist um Kopf und Nacken geschlagen, und wird vom Zeichen des Friedens, dem Olivenkranz, gehalten. Kleid und Mantel haben die Farben der Liebe und der Hoffnung; die Klarheit des Wissens strahlt von ihrem Angesicht; zwei geflügelte Knaben neben ihr halten Tafeln mit der getheilten Inschrift: Divinarum Rer(um) notitia. („Der göttlichen Dinge Verkündigung.")

Die Poesie**), eine der herrlichsten Schöpfungen Raphael's, sitzt — von Wolken umgeben — auf einem mit tragischen Masken

*) Gest. von Raph. Morghen.
**) Gest. von Marc-Antonio — Raph. Morghen — Ferd. Ruscheweyh.

geschmückten Throne; ihr Haupt ist mit Lorbeer bekränzt; ihr Blick sucht die Weite; ihre Hände halten die Lyra und eine Schriftrolle; mit weitausgebreiteten Schwingen scheint sie sich und Alles was sie umgibt emporzuheben; sie ist der reinsten und schönsten Begeisterung vollkommenster Ausdruck; an Raphael's Herzen von Allen unbedenklich die nächste! Sie ist, wie der Himmel, in Weiß und Blau gekleidet und die Farbe der Gesundheit glänzt auf ihrem Antlitz. Die geflügelten Knaben, die gebückt neben ihr sitzen, tragen Tafeln mit der Inschrift: Numine — afflatur. („Sie wird von Gott begeistert.") —

Die Philosophie*) macht einen besonders ehrwürdigen Eindruck, als ob sie in doppeltem Sinne dem Alterthume angehöre. Ihr Thron ist mit dem Bild der ephesischen Naturgottheit verziert; in den Farben und Stickereien ihres Gewandes spiegeln sich die vier Elemente; die Bücher der Natur und der Sittenlehre liegen auf ihrem Schooß; die geflügelten Knaben tragen Tafeln mit der Inschrift: Causarum — cognitio („Erkenntniß der Ursachen.")

Die Stelle der Jurisprudenz hat Justitia**) eingenommen, eine gekrönte weibliche Gestalt mit Schwert und Waage, zugleich mit dem Ausdruck der Milde und sehr schlicht in ihrer äußern Erscheinung. Auf den Tafeln der Knaben stehen die Worte: Jus suum — unicuique tribuens. („Einem Jeglichen sein Recht ertheilend.")

Zwischen diesen vier Medaillons sind in Folge der von Razzi gemachten und von Raphael beibehaltenen Eintheilung vier ovale Räume, die er nun zu Darstellungen benutzte, die in einer nähern Beziehung zu den vier großen Wandgemälden stehen:

*) Gest. von Raph. Morghen.
**) Gest. von Raph. Morghen.

der Sündenfall*) als die Ursache der Erlösung und somit der christlichen Theologie; die Bestrafung des Marsyas**), durch welche die Kunst des Musengottes ihren Sieg über ein unverständiges Urtheil bezeichnet; die Himmelskunde — eine allegorische Figur, gewählt in sichtlicher Verlegenheit um einen passenden dramatischen Stoff für die Philosophie; das Urtheil Salomonis, das als Illustration des oben angeführten Spruches der Gerechtigkeit sich selbst erklärt.***)

Wir wenden uns nun zu dem Wand-Gemälde über dem Fenster, rechts von der Disputa: dem Parnaß.†) Es ist unmöglich, dabei nicht an Petrarca's „Triumph Amors" zu denken, wo er††) im vierten Gesange sagt:

„Die Augen wendend nun nach allen Stegen,
Ob keiner mir von lichtem Ruhm erscheine,
Um alter oder neuer Schriften wegen,
Sah den ich, der, Eurydice alleine
Liebend, ihr folgte zu der Hölle Pforte,
Und kalter Lipp' im Tod noch rief die Seine;
Alcäus auch voll sinn'ger Liebesworte;
Pindar; Anakreon, der stets vor Allen
Die Muse weilen hieß in Amors Porte.
Virgil sah ich; ihn schienen zu umwallen
Des hohen Geistes und der Lust Genossen,
Wie sie den Kindern dieser Welt gefallen.

*) Gest. v. Fr. Müller.

**) Gest. von F. Boquet 1690, der auch die übrigen 3 Bilder gestochen hat; nicht genügend. Die 8 Bilder nebst den sie umgebenden Ornamenten zusammen auf einem Blatte gest. v. Franc. Aquila.

***) Ich erwähne hier die von Passavant a. a. O. I p. 139 mitgetheilte Entdeckung des Prof. Mosler in Düsseldorf, daß jedes dieser Zwischenbilder auf beide Facultäten, zwischen denen sie stehen, sich beziehen; also Marsyas auf Theologie und Poesie, Astronomie auf Poesie und Philosophie u. s. w. und überlasse meinen Lesern die Beziehungen herauszufinden, ohne der Muse Raphael's Gewalt anzuthun.

†) Gest. von Joh. Volpato.

††) Nach Karl Förster's Uebersetzung.

Der Eine war Ovid; ihm angeschlossen
Catullus und Properz, Tibull deßgleichen,
Die All' in Liebesang sich heiß ergossen.
Ein griechisch Mägdlein sah vorbei ich schleichen,
Und Hand in Hand mit edeln Dichtern singen,
Mit einem Griffel zart und sonder Gleichen.
So schauend hin und her nach all' den Dingen
Sah ich auf grünem Blumenhügel Leute,
Die liebekosend mit einander gingen.
Dante und Beatrice sieh! — zur Seite
Ein' und Selvaggia; Guitton' auch den Alten,
Der, scheint es, zürnt, daß er zuerst nicht schreite.
Sah beide Guido's, einst so werth gehalten,
Den Bolognesen, die Sicilier stehen,
Die einst die Ersten, jetzt am Ende halten." ꝛc.

Man sieht sogleich, daß Raphael in dem symbolischen Gedicht Petrarca's den Anlaß gefunden zu seinem Gedanken-Gemälde von der Poesie; nur daß er die Dichter, die jener wandeln sieht, hier um ihren geistigen Mittelpunkt ruhend versammelt, um den von den Musen umgebenen Gott des Gesanges. Da das Fenster diese Wand durchbricht, so war nur ein kleinerer Wandraum über und neben demselben für das Gemälde übrig, den Raphael mit Geschick der Art benutzte, daß man glauben könnte, das Fenster sei erst in den leer gelassenen Raum gebrochen worden, indem über dem Fenster ein Felsabhang beginnt, der zur Aufnahme von Personen keine Stelle bietet. In der Mitte eines mit Lorbeerbäumen bepflanzten Hügels sitzt Apollo an der frisch aus dem Gestein hervorsprudelnden castalischen Quelle; zu seiner Rechten Kalliope, Erato, Urania und Melpomene; zur Linken Polyhymnia, Klio, Thalia, Terpsichore und Euterpe. Weiterhin (zu unsrer Linken) bildet Homer, dessen Vortrag ein junger Rhapsode schreibend folgt, den Mittelpunkt einer Gruppe von Dichtern, in denen wir Virgil und Dante erkennen, und neben ihnen den von Petrarca in oben genanntem Gedicht auf-

geführten und auch von Dante im Purgatorio (26, 118) ehrend erwähnten Provenzalen Daniel Arnaldo vermuthen dürfen. Am Abhang des Hügels neben dem Fall des Bergquells sitzt auf ihre Lyra gestützt Sappho, das griechische Mägdlein, und wendet sich zu den geistesverwandten Sängern neben ihr: Alcäus, Anakreon und dem Dichter des Triumphes der Liebe, Petrarca, dem Raphael jedenfalls eine hervorragende Stelle einräumen mußte; hinter welchem noch ein lorbeerumkränztes Haupt sichtbar ist, das — mit Bezug auf Sappho — wohl einem Sicilier angehören könnte, denen ja auch Petrarca nachrühmt, daß sie die ersten italienischen Dichter gewesen. — Den Musen an der linken Seite Apollo's zunächst, aber etwas zurück steht Ovidius im Gespräch mit Catullus, Tibullus und Propertius; ganz vorn, der Sappho gegenüber sitzt Pindar und wendet sich lebhaft zu Horatius um, der neben ihm steht. Weiter zurück folgen dann noch zwei Dichter, die — wenn wir Petrarca zum Führer nehmen wollen — vielleicht die „beiden Guido's" sind: Guido Cavalcanti und Guido Guinicelli, vor Dante die berühmtesten Dichter Italiens; (oder — nach Passavant a. a. O. III. p. 12 — Sannazaro und Tebaldeo).

Ist nun eine solche Composition mit ihren Anachronismen und Unmöglichkeiten für die Aesthetik der Wirklichkeit ungenießbar, so erfreut sie dafür jedes für Schönheit der Anordnung im Ganzen wie im Einzelnen, der Form und Farbe empfängliche Gemüth. Raphael, der sich in jungen Jahren mit fast übertriebener Aengstlichkeit an die Gesetze der Symmetrie gehalten, entwickelte mit jedem neuen Bilde eine größer Freiheit, ohne die Gleichartigkeit der Massen zu beeinträchtigen. Es gelingt ihm zugleich, mit Ueberlegung und Berechnung zu ordnen und doch seiner Gruppierung den Schein der Zufälligkeit zu geben; bei Verschiedenheit der Zahl doch ein gleiches Gewicht zu erzielen. So hat

Apollo zur Rechten 9, zur Linken 7 Figuren; neben Sappho stehen 4, neben Pindar 8 Dichter — man merkt es kaum! Ganz besonders bewährt Raphael seinen maßvollen Sinn damit, daß er seine Gemälde weder mit Figuren überfüllt noch diesen eine unverhältnißmäßige Größe gibt, so daß sie sich frei im Raume bewegen, ohne zur Staffage herabzusinken.

Bei der Darstellung ist Raphael offenbar in einige Verlegenheit gekommen, indem er versucht hat (oder worden ist), zugleich mit der rein symbolischen Auffassung etwas Handlung in das Bild zu bringen, ohne eine einheitliche Wirkung im Auge zu behalten. Wenn der Gott die Saiten rührt — wer kann gleichgültig bleiben? — wer kann es ganz unbeachtet lassen? — Aber keiner der lorbeerbekränzten Dichter hört auf sein Spiel; Homer trägt seine eignen Gesänge vor, die Andern führen unter sich mehr oder weniger lebhafte Gespräche; und nur zwei oder drei der Musen erweisen ihrem Führer die Ehre und hören auf ihn. Dazu kommt, daß der Gott des goldnen Saitenspieles, statt der Lyra die Geige hält und obendrein in eine selbstgefällige Entzückung gerathen ist, scheinbar zum Ersatz für die geringe Theilnahme, die er mit seiner Kunst bei seiner Umgebung hervorgerufen.

Es kann nicht übersehen werden, daß bei diesem Bilde die Farbenwirkung beabsichtigt und äußerst glücklich erreicht ist. Blühend und kräftig ist die Carnation, und Licht und Farbe in harmonischer Durchdringung; die Farben-Folge aber und Zusammenstellung mit Beachtung übereinzustimmender Gegensätze geordnet.

Das Bild reicht nur ein Stück in den Raum neben dem Fenster herab, so daß an beiden Seiten noch Wandflächen übrig blieben, die Raphael benutzte, um noch einmal der beiden gefeiertsten Dichter des griechischen und des römischen Alterthums, und zwar in Beziehung zur höchsten weltlichen Macht zu geden-

ken. An der einen Seite malte er den König Alexander, wie er, den Helden und seinen Sänger zu ehren, Homer's Gesänge in das Grab des Achilles legt *); an der andern Seite, wie Kaiser Augustus verhindert, daß Virgil's Aeneïs — wie dieser testamentarisch verfügt hatte — den Flammen übergeben werde. Beide Bilder sind, gleichsam als Reliefs behandelt, grau in grau gemalt.

Den Gipfel der „Gedankenmalerei" erstieg Raphael in der „Schule von Athen", **) indem er hier das allmähliche Nacheinander in der Zeit in demselben Raume nebeneinander stellte, und in Gruppen, die sich um die nächsten nichts kümmern, und nur sich selbst aussprechen, die Entwickelungs-Geschichte der griechischen Philosophie zur Anschauung brachte.

Wir befinden uns in einem großen Palast, aus dessen Vorhalle breite Stufen zu einer im cassettierten Tonnengewölbe überdeckten, und durch zwei Höfe mit Oberlicht unterbrochenen Halle führen. Eine einfache Pilaster-Architektur mit Architrav, Fries und ausladendem vielgegliedertem Gesims trägt die Gewölbe; die Mauerflächen sind außerdem durch Nischen mit Götterbildern, namentlich den für diese Stelle bedeutsamen von (Apollo, Minerva 2c.) sowie durch Reliefs mit mythologischen Scenen, belebt. Der hohe Raum läßt auch hier die Gestalten unbeengt und gleichsam frei athmen.

Wohl zieht die Gruppe in der Mitte des Bildes und der Halle, obschon sie zurücksteht, am meisten die Augen auf sich; dennoch werden wir sicherer in den Gedankengang Raphael's eindringen, wenn wir uns zuerst nach einer andern Stelle wenden.

---

*) Gestochen von Marc-Antonio.

**) Gestochen von Joh. Volpato. Den Carton zum Gemälde bewahrt die Bibliothek der Ambrosiana in Mailand.

Keinesfalls ist der Weg ohne Schwierigkeiten; wollten wir aber annehmen, daß ihm seine Zeitgenossen mit Leichtigkeit und Sicherheit auf demselben gefolgt, so dürften wir uns irren. Wenigstens gibt uns der erste und bedeutendste Vermittler zwischen der neuern Kunst und dem Publicum, Vasari, eine Beschreibung des Bildes, die selbst die geringste Fähigkeit verleugnet, den Inhalt desselben nur von weitem zu ahnen. Nach dieser Beschreibung *) stellte Raphael hier dar, „wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie zu vereinigen suchen, und worin alle Weltweisen abgebildet sind, wie sie in verschiedener Weise mit einander streiten. An der Seité sieht man einige Astrologen, welche allerlei geometrische und astrologische Figuren und Zeichen auf ein Paar Tafeln schreiben, und sie durch einige schöne Engel den Evangelisten senden, welche sie erklären. Diogenes mit seiner Schale liegt auf der Treppe. Man sieht den Aristoteles und Plato, und um sie her im Halbkreis eine Schule von Philosophen. Nicht zu beschreiben ist die Schönheit der Astrologen und Mathematiker, welche mit dem Cirkel eine Menge Figuren und Charaktere auf die Tafeln zeichnen ... Unendlich schön und herrlich sind die Köpfe und Gestalten der Evangelisten; man erkennt in ihnen, besonders in denen, welche schreiben, das Prüfen und Nachdenken auf sehr natürliche Weise dargestellt. St. Matthäus entnimmt die Zeichen von der Tafel, welche ein Engel ihm vorhält und schreibt sie in ein Buch nieder" u. s. w. — So Vasari! — Ist es uns auch nicht gegönnt, das gestalten-, sinn- und gedankenreiche Bild in allen Einzelnheiten zweifellos zu erklären, so sind wir doch mit einer so gedankenlosen Auslegung, wie sie dieser Autor gege-

*) Vasari, D. A. III. 1, p. 194 ff.

ben, hoffentlich von keiner Seite mehr bedroht. *) Es ist Passavant's Verdienst, überzeugender, als vor ihm geschehen, den Ideengang des Bildes dargelegt zu haben.

Man hat sich viel Mühe gegeben, die Quellen zu erforschen, aus denen Raphael, dem weder ein gelehrtes Wissen, noch Encyklopädien und Conversations-Lexica zu Gebote standen, die Angaben geschöpft, ohne welche er seine vaticanischen Gedanken-Gemälde nicht hätte ausführen können. In Betreff der „Disputa" wissen wir aus einem Briefe von ihm an Lodovico Ariosto (den einst Cav. Pozzo besaß, und den Jon. Richardson Traité de la peinture, p. 333 mittheilt) daß er diesen für die Auswahl bedeutender Theologen zu Rathe gezogen. Für den „Parnaß" hatte er sich, wie wir gezeigt, aus Petrarca's „Triumph der Liebe" Motive entlehnt; und auch für die „Schule von Athen" sehen wir ihn (vielleicht neben dem Diogenes Laertius und dessen Mittheilungen über berühmte Philosophen) denselben Dichter sich zum Führer wählen, wo er im dritten Gesang vom „Triumph des Ruhmes" u. A. sagt:

„Noch gibt es Ruhm, den Waffen nicht gewähren!
Und Platon sah, zur Linken ich gewendet,
Zunächst dem Ziele hier, das hocherhaben
Nur dem zu Theil wird, dem's der Himmel spendet;
Dann Aristoteles voll hoher Gaben,
Pythagoras auch, den bescheidnen Weisen,
Von dem den Namen Philosophen haben; —"

Sokrates, Xenophon nennt er ferner, ... Plotin dann, Platon's Schüler, und Porphyrios, der mit scharfen Syllogismen den Köcher füllte dialekt'scher Weisen, gegen die Wahrheit

*) Im Augenblick, wo ich dieses schreibe, kommt mir das 1. u. 2. Heft von Herm. Grimm's „Kunst und Künstler" in die Hand, in denen er zur Vasarischen Erklärung der Schule von Athen zurückgreift. Es kann sein Ernst nicht sein!

mit Sophismen bewehrt. Den Euklides bezeichnet er als edlen Meßkünstler mit Kreisen, Quadrat und Dreieck.

„Dann Anaxarch, mannhaft und guter Dinge,
Und Xenokrat, ein Fels nicht zu verrücken,
Daß keine Kraft zu niedrer That ihn zwinge.
Sah Archimedes mit gesenkten Blicken
Und Demokrit tief in Gedanken schreiten,
Goldes und Lichts beraubt aus freien Stücken.
Den alten Hippias, der gewagt zu streiten,
Er wisse Alles, und dem ganz entgegen
Arkesilaos, zweifelnd aller Zeiten,
Sah Heraklit auch dunkle Worte hegen
Und Diogen, den Cyniker, in Thaten
Mehr, als die Scham erlaubt, zu Tage legen.
Auch Diäarch, mit Neuem nur zufrieden . . .
Carneades, der alles so zu greifen
Verstand, daß Wahr' und Falsches kaum zu trennen." *)

Dann führt er Epikur an und als seine Schüler Metrodor und Aristipp, und zuletzt die Stoiker Zeno, Kleanthes und Chrysippos.

Niemand wird in der „Schule von Athen" lediglich eine Uebersetzung von Petrarca's Gedicht in die Sprache der Malerei sehen wollen; aber auch dem blödesten Auge muß der unmittelbare Zusammenhang beider Schöpfungen deutlich sein. An der Hand des Dichters dichtete auch Raphael; aber er ordnete die Gruppen in seiner Weise und fügte hinzu, was ihm passend oder nothwendig schien zur Abrundung des Gedankens sowohl, als der künstlerischen Form. Wenn Petrarca Griechen und Römer mischt, Dichter und Redner zugleich mit Philosophen vorüber führt, ohne dabei an eine äußere, oder innere Verbindung zu denken, so sehen wir Raphael nicht nur auf die griechische Philosophie sich beschränken, sondern auch so viel möglich zeitlich

*) Nach Karl Förster's Uebersetzung des Petrarca.

deren Entwickelungsgang bezeichnen, ja Steigen und Fallen, Anfang, Mitte, Höhe und Ausgang der Philosophie in räumlicher Folgeverbindung ausdrücken, wobei ihm jedenfalls die classischen Studien gelehrter Freunde und Gönner behülflich gewesen; wie er sich denn auch wohl an die flamländischen Philosophen-Bildnisse im Schlosse zu Urbino und im Skizzenbuche aus der Knabenzeit erinnert haben wird.

Es hieße wohl die Absichten, ja die ganze Auffassungsweise Raphael's verkennen, wollte man mit dem Lehrbuch der Geschichte der griechischen Philosophie in der Hand jede Figur im Bilde deuten, gewissermaßen ein Inhalt- oder Namen-Verzeichniß derselben darin sehen. Der Künstler hat sein Auge auf die hervorragendsten Erscheinungen gerichtet; er sieht, ob sie vereinzelt stehen, oder durch Lehre und Leben eine Wirksamkeit auf Andere äußern; er zeichnet unter den Anhängern wohl auch Einen und den Andern aus; aber er frägt nicht einen Jeden nach seinem Namen. Auch wir werden gut thun, seinem Beispiel zu folgen, und uns den Eindruck seines großen und herrlichen Werks wohl durch eingehendes Verständniß verstärken, nicht aber durch zu weit greifende Erklärungslust zersplittern, und in Untersuchungen über jede einzelne Gestalt den leitenden Gedanken und die künstlerische Wirkung zugleich aus dem Gesicht verlieren.

Um zu bezeichnen, daß die griechische Philosophie mit Plato und Aristoteles ihren Höhepunkt erreicht, stellt er diese in die Mitte der Halle, zu welcher die breiten Stufen emporführen. Den Weg zu ihnen beginnt er aus dem Vorgrund von der linken Seite. Von Thales aus Milet, der 648 vor Christus lebte, dem ersten Naturphilosophen, dem Gründer der ionischen Schule, und mit seinem Denkspruch: „Kenne dich selbst!" einer der sieben Weisen, scheint Raphael nichts gewußt zu haben, wie auch Petrarca seiner nicht gedenkt. Er beginnt mit seinem Schüler

Pythagoras (584) der nach langen Reisen im Orient die Schule zu Kroton in Unteritalien gegründet. Als ihr charakteristischstes Merkmal hat Raphael ihre mathematische Basis genommen. Auf einem niedrigen Schemel sitzend, hat Pythagoras eine Anzahl Schüler um sich versammelt, Jünglinge, Alte, selbst eine Frau (denn mehre Schülerinnen von ihm nennt die Geschichte!). Ein junger Mensch hält ihm eine Tafel vor, worauf die Worte Diapason, Diapenta und Diatessaron geschrieben sind, die dem Lehrer Veranlassung zu Erörterungen über mathematische Tonverhältnisse geben. Unverkennbar ist der Eifer und die Lernlust seiner Hörer, von denen ein Alter was er sieht und hört, niederschreibt, ein Andrer mit dem Turban auf dem Kopf wohl an des Lehrers frühern Aufenthalt im Orient erinnern soll.

Abgesondert von dieser Gruppe zur Rechten, und — weil er keine Schule gebildet — ganz allein, in seine Gedanken vertieft, sitzt der „dunkle" Denker Herakleit aus Ephesus (500), der Naturphilosoph, nicht ohne Absicht vom Künstler mit umschatteten Antlitz und im dunkelgrauen Gewand abgebildet. — Zwischen ihm und Pythagoras, diesem aber mehr zugekehrt steht der Weise, der den Geist, den göttlichen Verstand (νοῦς) als weltbildende Kraft verkündete, Anaxagoras (500). Welcher seiner Anhänger und Verbreiter der neuen, höhern Wahrheit der schöne Jüngling sei, der hinter ihm steht, werden wir nicht ergründen. Dagegen wissen wir, daß Raphael ihm das Angesicht seines etwa 20 Jahre alten Landesherrn, Francesco Maria della Rovere von Urbino gegeben und damit den nicht ganz unbedenklichen Weg ältrer Meister, namentlich des Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandajo u. A. eingeschlagen hat (welche die Medicäer am Thurmbau zu Babel, oder am Zug der heiligen Drei Könige Theil nehmen, oder die Gesellschaft von Florenz Wochenbesuche bei der Maria oder Elisabeth abstatten lassen), Bildnisse

lebender, namentlich bekannter Persönlichkeiten in historische Darstellungen zu verflechten.

Auf die speculative Philosophie folgte eine praktische, das Leben gestaltende Lehre, und zwar eine solche, die Gleichmuth der Seele als Zweck des Daseins, und heitern Genuß als Mittel dazu pries. Der mit Weinlaub bekränzte, links auf ein Säulentrumm sich stützende Verkünder dieser Weisheit ist Demokrit aus Abdera (460); und umgeben von Jünglingen, Greisen und Kindern zeigt er uns, daß seine Philosophie für jedes Alter passe. *)

Es erblühte aber noch eine höhere, reinere Lebensweisheit in Griechenland, die in klarer Erkenntniß, in Seelenlauterkeit und Charakterfestigkeit ihre Ziele sah. Ihr Lehrer war Sokrates (469); ihn sehen wir von vielen Hörern umgeben, denen er nach seiner scharf deducierenden Weise die Wahrheiten, deren eine aus der andern folgt, an den Fingern herzählt. Er lehrte auf Markt und Straßen und griff seine Zuhörer ohne Unterschied aus der Menge; er brauchte keine Gebildeten, nur Menschen mit gesundem Verstande, um sie zur höchsten Erkenntniß zu führen. Darum umgibt ihn Raphael mit Männern aus allen Ständen, und stellt neben den Feldherrn Alkibiades im Waffenschmuck einen einfachen Bürger, ja einen Mann von ganz armem und gemeinem Aussehn neben jenem eifrigsten und treuesten seiner jungen Anhänger, dem wir die Denkwürdigkeiten aus seinem Leben verdanken: Xenophon.

Die Gegner des Sokrates waren jene unter dem Namen der Sophisten bekannten streitsüchtigen Scheinphilosophen, ein Kritias, Gorgias, Diagoras u. A., denen seine Lehre und

*) Es mag nicht unbemerkt bleiben, daß das Säulentrumm durch die an dieser Stelle in's Bild einschneidende Thürecke hervorgerufen worden.

sein Einfluß ein Dorn im Auge war. Sie stürmen, der Eine mit Schriften beladen, von der linken Seite heran, um Sokrates in die Rede zu fallen, sehen sich aber von einem der Zuhörer scharf zurückgewiesen.

Daß sich Raphael bei dem weiter rechts und einzeln stehenden, ins Sinnen versunkenen Manne, der zur Gruppe des Sokrates gehört, ohne sich gerade als Hörer ihr anzuschließen, einen bestimmten Weltweisen gedacht, ist wohl nicht zu bezweifeln. Passavant läßt uns die Wahl zwischen Euklides (408), dem Logiker, Dialektiker und Mathematiker, und Antisthenes (380), dem Stifter der cynischen Schule, die das Glück in der Freiheit vom Bedürfniß sah. Ich entscheide mich für den ersten, da er keinesfalls fehlen durfte, und eine passendere Stelle ihm kaum angewiesen werden konnte; die Charakteristik auch durchaus nichts Widersprechendes hat. Die andere Stelle, die ihm von Einigen angewiesen worden, dürfte — wie wir sehen werden — ihm nicht gehören.

Geist und Körper zu lebendiger Einheit verbunden und doch im Bewußtsein geschieden — das ist der Mensch — das ist das Universum! In scharfer Scheidung ist der eine die Quelle des Idealismus; der andere die des Realismus. Vereinigung beider ist Lebenszweck, wie im Individuum Bedingung des Lebens; alle Geschichte der fortschreitenden Entwickelung unsers Geschlechts zeigt sie; aber auch zugleich ihre durch die Ausgangspunkte bedingte Verschiedenheit. Wie die bildende Kunst entweder ihre idealen Anschauungen mit der Natur in Uebereinstimmung zu bringen, oder die Eindrücke aus der Natur zu Idealen umzuformen sucht: so macht auch die Philosophie den gleichen Weg entweder vom Allgemeinen zum Besondern, oder vom Besondern zum Allgemeinen. Die Vereinigung aber ist das Ziel, wie sie

in Allem besteht, was Leben und Odem hat: im Menschen, in der Menschheit, im All!

Aus diesen oder ähnlichen Betrachtungen ist augenscheinlich die Mittel- und Haupt-Gruppe des Bildes hervorgegangen, in welcher Griechenlands größte Philosophen, Platon und Aristoteles, neben einander stehen mit dem Ausdruck entgegengesetzter Anschauungsweisen, ein Jeder von einer Anzahl Anhänger umgeben. Platon (430), der große Schüler des Sokrates, mit seinem „Timäos" in der Hand, der von den Ideen des Wahren, Guten und Schönen ausgehend, zur Erkenntniß der Natur und der Aufgaben des Lebens führte; Aristoteles, sein Schüler und des mächtigen Alexander nicht minder großer Lehrer (384), mit seiner „Ethik", der die Erforschung der sinnenfälligen Wirklichkeit zur Grundlage philosophischer Erkenntniß machte, und demnach vom Besondern zum Allgemeinen auf- wie Platon vom Allgemeinen zum Besondern niedersteigen wollte; Platon mit der Rechten nach oben zeigend als nach der Quelle alles Lichtes, Aristoteles nach unten als dem sichern Anhaltpunkt alles Wissens.

Zu beiden Seiten schließen sich den Lehrern der Weisheit Gruppen der Schüler an, unter denen wir bei Platon wohl seine Lieblinge Phädros und Agathon vermuthen, bei Aristoteles in vorderster Reihe die Stoiker Zeno (340—260), Kleanthes und Chrysippos mit etwas mehr Sicherheit annehmen können; wie ferner die hinter der Gruppe Wandelnden als Bezeichnung des Namens der Aristoteliker, die man wegen des Philosophierens im Spazierengehen „Peripatetiker" nannte, zu betrachten sind.

Mit Platon und Aristoteles hatte die griechische Philosophie im Emporstreben zur reinen Erkenntniß den Gipfel erreicht, über welchen hinaus keine Höhe mehr ragte. Der Fortgang

konnte fortan nur Stillestand oder Niedergang sein — und Raphael hat es deutlich auszudrücken gewußt.

Der stoischen Philosophie nahe verwandt ist der Cynismus, der seinen extremsten Ausdruck im Diogenes (400) gefunden, dem selbst ein Alexander keine Wohlthat zu bieten vermochte, als daß er ihm aus der Sonne ging. Raphael hat ihn, fast unbekleidet, ganz isoliert, unbekümmert und nachlässig auf die Stufen hingestreckt, in einem Buche lesend dargestellt. Er ist der Gegenstand von Bemerkungen zweier Männer, von denen der eine an ihm vorüber die Stufen hinaufsteigt und auf ihn zeigend zu sagen scheint: „Das also wäre der Gewinn der Philosophie?" während der andere im Herabsteigen auf Zeno zurückweist, als wolle er diesen mit seinen Grundsätzen der Unempfindlichkeit dafür verantwortlich machen. Passavant erkennt — und wohl mit Recht — in letzterem den Schöpfer der Glückseligkeitslehre durch Sinnengenuß, Epikur (342); in ersterem den gleichgesinnten jüngern Aristippos, (als Schüler seiner Mutter „Metrodidaktos" genannt,) der die Genußlehre seines Großvaters (Aristippos d. Ae. 380) systematisch bearbeitet hat.

Die Thatsache, daß in allen philosophischen Systemen, wie vielfach sie sich auch widersprechen, unwidersprechliche Wahrheiten enthalten seien, führte zu dem Eklekticismus, der aus Allem das Beste zu wählen sucht; freilich auch gleichzeitig zu der Ansicht, daß man mit Gewißheit nichts behaupten könne, davon sich nicht auch das Gegentheil erweisen lasse, zu dem Skepticismus. Würde Raphael mit dem an die Wand gelehnten, eifrig schreibenden Jüngling einen Eklektiker gemeint haben, so wäre vielleicht der spöttisch auf ihn niedersehende ältere Mann der Skeptiker Pyrrho (376—288) und der unschlüssig vor ihm stehende des Theophrastus Schüler Arkesilaos (318—244), der Stifter der „mittlern Akademie" und Urheber der Wahrschein-

lichkeits-Lehre. — Mit Nothwendigkeit folgt auf die Skepsis die Gleichgültigkeit gegen die Philosophie, der vielleicht nur noch ihr Mißbrauch durch Schwätzer vorausgeht, die ihre unverdauliche Speise von Ort zu Ort getragen. Beide Richtungen hat Raphael in den letzten Figuren oben rechts anschaulich gemacht.

Damit konnte er das glänzende Bild der griechischen Philosophie nicht schließen wollen, um so weniger als sie in der Verfolgung praktischer Ziele des berechnenden Verstandes einen neuen Aufschwung genommen, durch angewandte Mathematik und Astronomie. Die der erstern gewidmete Gruppe hält sich bezeichnend am Boden; die andere steht aufrecht neben ihr. Archimedes, der große Meister der Mathematik, Geometrie und Physik von Syrakus (287), hat eine Anzahl Schüler um sich versammelt, denen er mit dem Zirkel in der Hand mathematische Lehrsätze zu beweisen sucht, für welche diese ein stufenweis verschiedenes Verständniß zeigen. Als Vertreter der Astronomie stehen zwei Männer da, ein Jeder mit einer Himmelskugel, von denen der eine, Claudius Ptolemäus (160), seinem Namen eine Königskrone aus Raphael's Hand verdankt, der andere wohl Niemand anders ist, als sein Commentator, der Alexandriner Theon. Ich weiche mit dieser Meinung von der gewöhnlichen Ansicht ab, die dieser Gestalt den Namen „Zoroasters" (600 v. Chr.), des Stifters der persischen Religion und Urhebers der Astrologie, beilegt, womit freilich Raphael plötzlich den chronologischen, wo nicht auch den logischen Gang seiner Darstellung unterbrochen haben würde. Dasselbe wäre der Fall, wollte man, wie Viele thun, an die Stelle des Archimedes den Euklides setzen; während sogar ein kleines Sockelbild unter dem Gemälde, mit der Ermordung des Archimedes durch einen römischen Soldaten bei der Einnahme von Syrakus, auf diesen hinweist.

Wenn ich länger bei der „Schule von Athen" verweile, als bei einem andern raphaelischen Werke, so ist nicht allein der reiche Inhalt, die Mannichfaltigkeit der Gruppen und Gestalten, und das geschichtliche Interesse, das sie in Anspruch nehmen, daran Schuld: es bestimmt mich zugleich die Ueberzeugung, daß Raphael hiemit das Vorzüglichste in Composition, Darstellung, Zeichnung, Färbung und Ausführung geleistet, was nicht allein in der Stanza della Segnatura, sondern überhaupt im Vatican von ihm herrührt. Er selbst hat uns ein Zeichen hinterlassen, daß auch ihm ähnliche Gedanken über das Bild gekommen sind. Nicht, daß er seinem Landesfürsten darin ein Denkmal gesetzt, oder dem jungen Marchese Federico II. von Mantua, (dem nachmaligen begeisterten Verehrer von Giulio Romano), den er unter die Schüler von Archimedes gestellt — obschon beides bedeutungslos nicht ist, — sondern, daß er die beiden Männer, denen er sich vor Allen zum größten Danke verpflichtet fühlte, den Baumeister Bramante und seinen geliebten Lehrer Perugino, (erstern als Archimedes) in ihren Bildnissen hier verewigt hat, spricht für die Bedeutung, die er selbst dem Gemälde beilegt, wie wir denn auch ihn neben seinem Meister darin erblicken. Er war an der Stelle des vollkommen sichern Künstlerbewußtseins angekommen.

Eine Gefahr ist freilich mit der Gedankenmalerei verbunden, der wir auch bei den „Triumphen" Petrarca's begegnen: sie kann leicht in eine trockne Nebeneinanderstellung oder Namenaufzählung ausarten. Raphael hat das wohl gefühlt und deßhalb versucht, die symbolische Darstellung durch Handlung zu beleben. Wie vortrefflich ihm dieß nun auch gelungen, wie er Lehren und Lernen zu charakterisieren gewußt, daß man Rede und Gegenrede zu hören vermeint, und klares und mangelndes Verständniß neben einander deutlich sieht; — er ist damit einer

andern Klippe nahe gekommen, an der die Gedankenmalerei zerschellen müßte, wenn nicht der Idealismus das Steuerruder in sichrer und fester Hand behielte. Realistisch durchgeführt wären diese „vielfach redenden Menschen" nicht eine „Schule von Athen," sondern eine jener bekannten Versammlungen, in denen Alle, um Alle unbekümmert, laut durch einander beten. Raphael aber hat das Bild durchaus in idealer Höhe gehalten. Zwar scheinen die Gruppen sich wie zufällig von selbst gebildet zu haben; aber es herrscht darin der ordnende Geist des Künstlers, ein wohlthuendes Gleichgewicht der Massen ohne ängstliche Symmetrie; ein Vorherrschen der pyramidalen Gestaltung, ohne unbedingt sie überall anzuwenden, eine deutliche Gliederung der einzelnen Gruppen, die in sich wieder durch harmonische Linien verbunden, in lebendigen Profilierungen abgerundet sind

Näher eingehend auf diese Weise der Anordnung wird man bemerken, daß die Gruppe links im Vorgrund 13, die entsprechende rechts nur 9 Figuren zählt; daß erstere sich in 2 Gruppen auflöst von 5 und 8 (von denen letztre sich wieder in 5 und 3 theilt); die Gruppe rechts aber in 5 und 4 Personen; die Schüler des Platon und Aristoteles sind gleichmäßig in 2 Reihen geordnet, aber auf der einen Seite stehen 4, auf der andern 6 der Hörer; der geschlossenen Gruppe des Sokrates entspricht auf der andern Seite keine gleichartige, wohl aber den herbeieilenden Sophisten gegensätzlich der fortgehende Jüngling. Und so herrscht durchaus in der Anordnung jene so seltene und schwierige Vereinigung von Freiheit und Gesetz, welche von diesem ausgehend zu jener fortgeschritten, im Beschauer das wohlthuende Gefühl der Ruhe in der Bewegung erweckt. In inniger Verbindung steht damit die Bestimmtheit, mit der die Gruppen gesondert sind, ohne doch den Zusammenhang zu stören, indem sie nur

für die klare, leichtleserliche Entwickelung des Gedankens und für die Einheit des künstlerischen Aufbaues sorgt.

Die Darstellung zeichnet sich durch eine Mannichfaltigkeit der Motive aus, bei denen alle Vorzüge zusammentreffen, die ihr Werth verleihen: Lebendigkeit, innere und äußere Wahrheit und Schönheit. Da ist keine Gestalt, kein Glied, und keine Miene, die nicht den sprechendsten Ausdruck hätte. Man betrachte nur die Gruppe des Archimedes! Wer sieht es nicht dem vor dem Lehrer knieenden jungen Menschen an, daß er trotz aller Anstrengung wenig begreift? und wie dem andern, der sich auf ihn stützend über ihn hereinblickt auf die Tafel, so eben ein Licht aufgegangen, während ein dritter, der dabei kniet, der Sache sicher, sein Verständniß dem Nebenmann mittheilt, der die Aufklärung freudig empfängt? Im ganzen Bilde kein todter Winkel, keine bedeutungslose Figur, ja keine unnütze Fingerbewegung! Von gleicher Lebendigkeit und Wahrheit ist die Charakterzeichnung, wie von gleicher Schönheit. Sie sind alle wirklich lebende Menschen, Individualitäten, nicht schematische Ideale, aber ebensowenig mit kleinen Bildnißzügen behaftet; alle, selbst die Bildnißgestalten, in eine geistige Höhe gehoben, in welcher das Besondere und das Allgemeine sich lebendig durchdringen, der Idealismus Wirklichkeit, der Realismus vergeistigt wird.

Im hohen Grade bewundernswürdig sind Phantasie und Geschmack, die Raphael in der Bekleidung der vielen, verschiedenartigen Gestalten hier entwickelt; wie er antike Trachten, so weit sie ihm bekannt sein konnten, mit Rücksicht, vornehmlich aber mit malerischem Takt benutzt hat; wie er an den passenden Stellen breite Gewandmassen oder leichte Tuniken anwendet, oder Körpertheile unbedeckt läßt. Damit verbindet er sodann eine große Feinheit und Mannichfaltigkeit, eine bei aller Weich-

heit strenge Bestimmtheit der Formen und Belebung der größern Flächen neben den mehrfach gebrochenen Massen des Gefältes.

Da das Gemälde mehrfache Retouchen erfahren, läßt sich über die ursprüngliche Färbung mit voller Bestimmtheit nicht mehr sprechen. Das aber erkennt man doch, daß Raphael auch hierin die rechte Mitte zwischen Realismus und Idealismus gefunden; daß er der Färbung ihre naturgemäße Wirkung gesichert, sie aber nicht zur Verwischung der Form, sondern zu deren deutlicherem Ausdruck verwendet hat. Seine Gestalten sind keine luftigen Geistererscheinungen; wohl aber sind sie aus dem Licht modelliert, ohne den grellen Gegensatz dunkler, undurchsichtiger Schatten; selbst mit changierenden Gewändern, und kräftiger Carnation, sich vom hellen gelbgrauen Grunde farbig absetzend. In der technischen Ausführung erweist Raphael hier sich Herr aller Schwierigkeiten der Frescomalerei im freien, leichten Vortrag, in der breiten, glatten und weichen Behandlung bei aller Schärfe und Bestimmtheit der Formenbezeichnung.

Im Ganzen hat Raphael bei diesem Bilde in allen Beziehungen, die der Künstler bei der Schöpfung und Vollendung seines Werkes vor Augen haben muß, die höchsten Anforderungen befriedigt, alle berücksichtigt, keine bevorzugt, vornehmlich aber in solchen Grenzen sie gehalten, daß die Aufmerksamkeit nicht durch irgend ein Mittel der Darstellung von der höhern geistigen Bedeutung des Werkes abgelenkt werde.

Erfreulicher Weise hat sich der Originalcarton Raphael's zu diesem Gemälde erhalten; er wird in der Ambrosiana zu Mailand aufbewahrt, wohin er aus der französischen Gefangenschaft 1815 zurückgebracht worden. Viele einzelne Studien dazu sind in der Sammlung der Handzeichnungen zu Oxford; namentlich das Studium zur Gruppe des Bramante, wie zur Minervenstatue in der Mauernische, u. a. m.; — das Studium zum

Diogenes in Silberstift ist im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. — Das Gemälde selbst, das mannichfache Beschädigungen erfahren, ist von Carlo Maratta 1702 und 1703 mit Hülfe seiner Schüler Bart. Urbani, Pietro de' Pietri und Andrea Procaccini möglichst sorgfältig hergestellt worden.

Die vierte Wand ist der Rechtswissenschaft gewidmet. Sie ist wie die gegenüberstehende von einem Fenster durchbrochen, so daß drei Räume entstehen, die Raphael — nicht, wie beim Parnaß verbunden, sondern — zu gesonderten Darstellungen benutzt hat. In der Lunette über dem Fenster hat er mit drei allegorischen, auf breiten Treppenstufen sitzenden, weiblichen Figuren und beigefügten Genien jene Tugenden bezeichnet, die bei der Rechtspflege unumgänglich sind: die Wahrheit, die höchste, der ein Genius den Spiegel der Selbsterkenntniß vorhält; er hat ihr ein zweites Gesicht gegeben, das rückwärts schaut, und dem ein zweiter Genius mit der Fackel leuchtet. Links davon sitzt eine kräftige Gestalt im Waffenschmuck, den weiten Mantel über den Schoß geschlagen; die Linke stützt sich auf einen Löwenkopf, die Rechte hält einen belaubten Eichstamm, davon ein Genius sie zu bekränzen Zweige bricht, während ein andrer der sichern Ruhe sich freut. Es ist die Stärke, ohne welche das Gesetz todt ist. Auf der andern Seite, in mild bewegter Stellung, den Zügel der Humanität emporhebend, neben ihr ein Genius, der bedeutungsvoll nach oben, als nach der Quelle des Erbarmens weist — die Mäßigung. Vielleicht, daß die Bewegung der letzten etwas zu sehr in anmuthigen Gegensätzen sich gefällt: — sonst gehören diese drei Gestalten zu den Musterbildern der Schönheit und des geläutertsten Geschmacks in Composition, Anordnung der Kleidung, der Haartracht, der Zeichnung aller Formen, und der im lichten Goldton gehaltenen

Färbung. *) Dagegen fallen die beiden Bilder zu Seiten des Fensters so auffallend ab, daß nicht der Schülerhand, die sie ausgeführt, die Schuld allein beigemessen werden kann. An der linken Seite, im schmalern Raum empfängt der Consul Tribonianus aus der Hand des Kaisers Justinianus knieend das bürgerliche Gesetzbuch, die Pandekten. Die durch keine Seitenbewegung modificierte Profilstellung des Kaisers, die regungslosen statistischen Nebenfiguren machen das Bild, auch abgesehen von der unvollkommenen Ausführung, uninteressant. — Ganz das Gleiche gilt von dem größern Nebenbild mit Papst Gregor IX., der einem Consistorial-Advocaten die von dem Dominicaner Raimondo Pennaforte gesammelten Decretalen, das kanonische Gesetzbuch übergibt; **) nur daß hier das Bildniß des Papstes Julius II. an der Stelle Gregor's unsere Aufmerksamkeit beschäftigt, neben welchem wir auch noch die Cardinäle Giov. de' Medici (nachmals Leo X.), Antonio del Monte und Alexander Farnese (nachmals Paul III.) zu erkennen glauben.

Unter den Bildern dieses Zimmers ließ Raphael einen Sockel von Tafelwerk anbringen, den Giovanni da Verona gefertigt hatte. Er ist später unter Paul III. abgenommen und durch einen von Perino del Vaga gemalten Sockel ersetzt worden, auf welchem reliefartig gehaltene Darstellungen zwischen Hermen und Karyatiden stehen. Sie sind in Beziehung gedacht zu den großen Gemälden über ihnen. Unter der Disputa: die Erkenntniß göttlicher Dinge; die Cumäische Sibylle zeigt dem Kaiser Augustus die heilige Jungfrau; S. Augustinus und das Kind, das das Meer ausschöpfen will; ein heidnisches Opfer; —

*) Gestochen von Raph. Morghen. Weisheit und Mäßigung hat auch Ant. Veneziano (1516 und 1517) gestochen.

**) Dieses und das vorige Bild mit den 3 allegorischen Figuren, gestochen von Franc. Aquila.

unter dem Parnaß: einige farbige Veduten; unter der Schule von Athen: die speculative Philosophie; Astronomen mit der Himmelskugel; die Belagerung von Syrakus; der Tod des Archimedes; — unter der Jurisprudenz: Moses mit den Gesetztafeln; Solon vor dem griechischen Volk. *)

Raphael hatte für die Stanzen des Vaticans einen Ton angeschlagen, den er nicht wohl wieder verlassen konnte. Ein Gedanke war es, aus welchem die Conception für die Stanza della Segnatura hervorgegangen; und Gedanken versinnlichte jedes einzelne Bild. Hatte er hier das geistige Leben im Schutz der Kirche zeigen wollen, so lag es nahe, die Berechtigung und die Macht der Kirche dazu nachzuweisen: und so fand er für das eine angrenzende Zimmer das Thema: „Gott ist von Anbeginn bis an's Ende der Tage in und mit der Kirche!" und für das andere, das verwandte: „der Kirche sind alle Gewalten auf Erden unterthan!"

Wir folgen ihm nun in das erstgenannte dieser beiden Zimmer. Der wesentlichste Unterschied, der uns hier sogleich auffallen muß, ist, daß Raphael, ohne sich von der symbolischen Auffassungsweise zu entfernen, die Darstellung ins dramatische Gebiet hinüber geführt. Es sind geschichtliche Ereignisse seiner Zeit, die er mit entsprechenden Begebenheiten der Vergangenheit bezeichnen will, nach dem Vorbild altchristlicher Kunst, die z. B. mit der Errettung des Jonas an Sarkophagen Christi Auferstehung, mit Elias im Feuerwagen Christi Himmelfahrt meinte und Aehnliches mehr in dieser Weise.

Nicht die kleinste Angabe berechtigt uns zu der Annahme, daß Raphael sich in der Art, wie Michel Angelo es gethan, an der politischen Bewegung der Zeit betheiliget; aber theilnahmlos

*) Gestochen in Montagnani's Werk über die „Stanze di Raffaello."

bei den Schicksalen seines Vaterlandes werden wir uns ihn ebenso wenig denken. Wäre er auch bei der Ausführung seiner allgemeinen kirchengeschichtlichen Idee zu den besondern Beziehungen auf die Gegenwart von außen veranlaßt worden, so dürfen wir dessenungeachtet doch voraussetzen, daß er bereitwillig auf den Gedanken eingegangen, um so mehr, als die symbolische Auffassungsweise des Ganzen dadurch in helleres Licht gesetzt wurde. Wir werden bei Betrachtung der Wandgemälde sehen, in welcher Weise er den etwaigen Anforderungen entgegengekommen; wenden uns aber zuerst zu den Bildern der Decke, die sich einfach an den Grundgedanken der Ausschmückung dieses Zimmers halten.

Die Decke wird durch ein nach den Diagonalen gezogenes Kreuz getheilt, in dessen Mitte das päpstliche Wappen Julius II. angebracht ist. In den vier trapezförmigen Feldern sehen wir vier Darstellungen, die uns an die stete Gegenwart Gottes in der Kirche erinnern sollen, wobei der unmittelbare Zusammenhang der letztern mit dem Alten Bunde als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Im ersten erkennen wir den Bund, den Gott mit Abraham geschlossen, und durch welchen er ihm Macht und reiche Nachkommenschaft verheißen.*) Denn obwohl zur Zeit der Verheißung Abraham noch kinderlos war, und im Bilde ein Kind im Schoß hält, und zwei andere bei einer Frau in der Hausthüre stehen, so ist doch gerade der stete Verkehr Gottes mit Abraham so bezeichnend und so einzig, daß er hier, wo der unmittelbare Zusammenhang Gottes mit der Kirche betont werden soll, nicht wohl fehlen kann, und daß wir in den Kindern eine Andeutung der versprochenen Nachkommenschaft

*) Gestochen von Marc Antonio nach einer Zeichnung Raphael's; — von Fr. Aquila, von M. Corneille, S. Rouillemont und von Joh. Alexander.

sehen müssen. *) Auch erhält das nächstfolgende Bild mit der versuchten Aufopferung Isaaks **) ein besonderes Relief damit, daß Abraham bereit ist, alle seine auf Isaak gegründeten Hoffnungen aufzugeben. Im dritten Bilde sieht Jacob im Traum den Himmel offen, ***) aus welchem Engel zu ihm niedersteigen; im vierten erscheint Gott selbst wieder, und zwar in Feuerflammen vor Moses. †) Diese letzte Composition, davon der Carton sich erhalten und im Museum von Neapel aufbewahrt wird, gehört durch die ausdrucksvolle Darstellung des in heftiger Bewegung knieenden, das Antlitz gegen Blendung und Hitze mit beiden Händen bedeckenden Propheten, zu den vorzüglichsten Schöpfungen Raphael's; während von den andern nur noch die Verheißung Abraham's besonderes Interesse gewährt.

Von den Wandgemälden betrachten wir zuerst dasjenige, das dem Zimmer den Namen gegeben, den Heliodor. ††) Wir befinden uns im Innern eines Tempels. Vor dem Altar und dem siebenarmigen Leuchter in der Mitte und im Hintergrund kniet ein alttestamentlicher Hoherpriester im Gebet, in das mehre Männer hinter ihm einstimmen. Rechts im Vorgrunde sieht man Kriegsleute im Begriff, geraubte Tempelschätze fortzuschleppen; zugleich aber auch Boten Gottes niederfahren mit gezücktem Schwert, einen derselben zu Roß, und die Räuber zu Boden werfen, daß sie den Raub fahren lassen. Die Begeben-

*) Passavant hält den Patriarchen für Noah, und die 3 Kinder für Sem, Ham und Japhet.

**) Nach einer Zeichnung Raphael's gest. von Agost. Veneziano; — dann von Aquila, Alexander u. A.

***) Gest. von J. Bos, 1560 — und von den Vorigen.

†) Gest. von J. Alexander, Fr. Aquila ꝛc.

††) Gest. von Joh. Volpato; — von Pietro Anderloni. Studien zu dem Gemälde in der Sammlung der Universität Oxford.

heit wird ausführlich erzählt im 3. Capitel des 2. Buches der Maccabäer. Der Hoheprieſter iſt Onias, der das Amt zu Jeruſalem verwaltete zu den Zeiten des Königs Seleucus Philopator von Vorderaſien (187—176 v. Chr.). Unterrichtet von den im Tempel zu Jeruſalem aufbewahrten Schätzen hatte der König ſeinen Schatzmeiſter Heliodor dahin geſandt, dieſelben wegzunehmen. Es war aber vornehmlich das Vermögen von Wittwen und Waiſen, und in ſeiner großen Angſt wandte ſich das Volk mit lautem Gebet an den allmächtigen Gott. „Und ſiehe! der that ein großes Zeichen, daß Heliodor und die ſo um ihn waren, ſich vor der Macht Gottes entſetzten und in eine große Furcht und Schrecken fielen. Denn ſie ſahen ein Pferd, das wohl geſchmückt war, darauf ſaß ein ſchrecklicher Reiter, der rennete mit aller Macht auf den Heliodorus zu und ſtieß ihn mit den Vorderfüßen des Pferdes; und der Reiter hatte einen ganz goldenen Harniſch an. Sie ſahen auch zwei junge Geſellen, die ſtark und ſchön waren und ſehr wohl gekleidet, die ſtanden dem Heliodorus zu beiden Seiten und ſchlugen getroſt auf ihn, daß er vor Ohnmacht zur Erde ſank und ihm das Geſicht verging."

Das zum Gebet im Tempel verſammelte Volk, zum großen Theil Weiber und Kinder, die ja am meiſten betheiligt waren, ſieht mit freudigem Erſtaunen das Strafgericht Gottes an dem Tempelräuber vollzogen. Der größte Theil der linken Seite des Bildes iſt von ihnen eingenommen. Aber mitten in dieſe von Schrecken und Freude bewegte altteſtamentliche Verſammlung tritt eine Erſcheinung aus einer ſehr viel ſpätern Zeit. Es iſt der Statthalter Chriſti, ja Papſt Julius II. ſelbſt, der, umgeben von Großen des Hofes und von Bewaffneten, in der Sedia gestatoria von Trabanten in den Tempel getragen wird, und mit würdevoller Ruhe dem außerordentlichen Ereigniß zuſieht.

Was hat Julius mit Heliodor oder Seleucus zu schaffen? was hat er mit Onias gemein? Was will Raphael mit dieser Vermengung von Zeiten, die über anderthalb Jahrtausende auseinander liegen? Nichts als den Gedanken ausführen: Wie Gott in der Väter Zeiten durch seine Gegenwart den beabsichtigten Tempelraub vereitelte, so hat er auch in unsern Tagen seine Kirche bei einer gleichen Gefahr in Schutz genommen! Die Veranlassung war folgende:

Nach Auflösung der Liga von Cambray, die Julius II. 1508 mit Ludwig XII. von Frankreich, dem Kaiser Maximilian I. und Ferdinand dem Katholischen von Spanien gegen die Venetianer geschlossen, durch welche aber Frankreich, vom Kriegsglück bevorzugt, eine Gefahr drohende Stellung gegen Italien gewonnen, hatte Julius 1509 einen Theil seiner bisherigen Feinde zu einem gemeinsamen Bündniß mit ihm, der sogenannten „heiligen Liga", gegen Frankreich vermocht, und war selbst mit Heeresmacht ins Feld gezogen, von allen Seiten, wie er glaubte, durch die Alliierten gedeckt. Dessenungeachtet drangen die Franzosen unter Chaumont siegreich vor, und schon war Julius in Bologna von der äußersten, sogar persönlichen Gefahr bedroht, und nahe daran, auf die schmählichsten Forderungen eingehen zu müssen, als die Hülfstruppen der Alliierten plötzlich erschienen und die Franzosen vertrieben.

Als Sinnbild dieser gleichsam durch Gottes Dazwischenkunft bewirkten Errettung aus Kirchenräuber- (oder Kirchenstaat-Räuber-)Händen sollte der Sturz des Heliodor nicht nur angedeutet, sondern deutlich bezeichnet werden, und darum erscheint Julius selbst unter denen, die das Wunder sehen und dem Allmächtigen dafür ihren Dank darbringen.

Dieser stärkste aller Anachronismen hat natürlich viele Anfechtungen erfahren. Vom Standpunkt der Gedankenmalerei aus

verschwindet das Widersprechende, und Raphael hat mit seinem Bilde nichts anderes gethan, als — was jedem Dichter, oder selbst einem Geschichtschreiber unbedingt gestattet ist — er hat dem Papst die Worte in den Mund gelegt: „der Fall des Heliodor hat mich gelehrt, in meiner Zuversicht auf den Beistand Gottes wider die Feinde der Kirche nicht zu wanken!"

Das am unmittelbarsten hervortretende Verdienst dieses Bildes ist die Kraft und Wahrheit der dramatischen Darstellung, die jedem Charakter und jeder Empfindung den bis in den kleinsten Zug entsprechenden Ausdruck gibt. Die biblische Erzählung stellt uns freilich den Hohenpriester jämmerlich klagend vor; aber allerdings nur der beabsichtigten Gewaltthat des Heliodor gegenüber; von dem Augenblick an, daß bei Menschen keine Hülfe mehr war und Rettung von oben kam, ändert sich die Scene: der übermüthige Tempelräuber wird vom Schrecken niedergeworfen und sammt seinen Trabanten von Todesangst durchschüttert; das Volk, das eben noch Hände ringend zum Himmel gebetet, geräth über die wie ein Ungewitter hereinbrechende Erscheinung in die gewaltigste, zwischen Entsetzen, Furcht und Freude wechselnde Aufregung; der Hohepriester aber des Alten Bundes und der des Neuen, der sich an seine Stelle gedacht, sind weder bestürzt, noch nur überrascht: in vollkommener Ruhe und mit dem Ausdruck des Dankgefühls sehen sie das Strafgericht Gottes hereinbrechen über Uebelthäter, die sich an ihm und seinem Dienst geweihtem Gute vergreifen wollten.

Aber auch in allen andern Beziehungen wird das Bild ewig ein Gegenstand der Bewunderung sein. Welch eine klare, in große Hauptmassen sondernde Anordnung! welch eine schöne, dem Pyramidalprinzip mit vollkommener Freiheit folgende, in sich lebendig gegliederte Gruppierung! Welch ein Fluß, welch

eine Harmonie der Linien! und mit welcher Weisheit sind Licht- und Schattenmassen gebildet! nicht zu reden von der Färbung und Modellierung, die sich der mehr dramatischen Darstellweise gemäß tiefer gehend, wärmer und kräftiger herausstellen, als bei den Gemälden in der Stanza della Segnatura und einen Uebergang zu einer neuen Weise bezeichnen, die wir schon im nächsten Bilde deutlich hervortreten sehen. — Verschweigen will ich übrigens nicht, daß selbst bei diesem klar durchdachten, in allen Theilen auf das wahrste motivierten Bilde, eine Stelle sich eingeschlichen, so zu sagen, um des Wohllauts willen: ich meine die beiden Jünglinge, die auf das Säulenpostament geklettert, um dort zu sehen, was sie, so gut wie alle Andern, vom Fußboden aus sehen konnten: den Hohenpriester am Altar! — Es darf nicht übergangen werden, daß sich von Alters her die Nachricht erhalten, daß in dem vordern Sesselträger des Papstes das Bildniß des Kupferstechers Marc-Antonio Raimundi, in dem andern neben ihm das des Giulio Romano gegeben seien, sowie daß vor ihnen ein junger Mann hergeht mit einem Zettel in der Hand, darauf geschrieben ist: Jo. Petro de Folcariis Cremonens., der Name des Secretairs der Memoriali von Julius II.

Das nächstfolgende Bild ist „die Messe von Bolsena". *) Die zu Grunde liegende Erzählung ist bekannt, die als Beleg dient für die unmittelbare, sogar leibliche Gegenwart Gottes in der Kirche. Ein deutscher Priester, vom Zweifel an der Wahrheit des Dogma's von der Transsubstantiation befallen, geht nach Rom, um dort seinen Glauben herzustellen. Auf der

*) Gest. von Raph. Morghen. Eine Skizze zu dem Bilde in der Albertinischen Sammlung zu Wien; ein abweichender Entwurf in der Sammlung zu Oxford.

Reise, während er in Bolsena — von seinen Zweifeln gepeinigt — die Messe liest, fängt die Hostie in seiner Hand zu bluten an und färbt sogar das Altartuch blutig. Damit war der Beweis der förmlichen Wandlung der Hostie in den Leib Christi, und somit der leiblichen Gegenwart Gottes im Sacrament geliefert. Zum Thema der Stanza paßt der Gegenstand vollkommen, obwohl zu vermuthen steht, daß ihn Raphael — als kaum darstellbar, — selbst nicht ausgewählt hat. Das Bild nimmt (wie der Parnaß u. A.) den Raum über und neben einem Fenster ein. Oben steht der Altar mit dem Messe lesenden Priester, der die mit einem rothen Kreuz gezeichnete Hostie in den Händen hält, umgeben von Ministranten und gegenüber von einer Gruppe hoher Geistlichkeit; auf den Stufen, die rechts und links zum Altar führen, Volk und Schweizerwache. Die Anordnung ist etwas zerstreut; die Darstellung kann man sogar schwach nennen, und aus begreiflichen Gründen mußte sie es wohl sein. Der Priester betrachtet die Hostie in seiner Hand; aber wie soll er ausdrücken, daß er in der rothen Farbe auf der Hostie Blut und im Blute die leibliche Gegenwart Gottes erblickt? Auch der Papst, der ihm gegenüber kniet und die Cardinäle bei ihm weisen auf kein außerordentliches Erlebniß hin und könnten es, selbst wenn sie wollten, kaum, da es für sie nicht wohl sichtbar ist. Die Bewegung endlich unter den Ministranten oder im Volk überschreitet den Ausdruck gewöhnlicher Neugierde nicht, ja sie macht sogar völliger Gleichgültigkeit Platz, die dem Künstler Gelegenheit bietet, seinem Schönheitsinn, mit dem er in das ihn umgebende frische Menschenleben schaut, unbekümmert um das Wunder von Bolsena zu folgen.

Wenn ich nun aber von einer neuen Weise sprach, zu welcher Raphael mit diesem Bilde übergegangen, meinte ich doch noch etwas anderes. Zunächst glaube ich, daß er sich hiebei zu

Concessionen verstanden, die — in der künstlerischen Aufgabe zu wenig begründet — fast nur auf Rechnung des „Hofmalers" zu setzen sind. Im „Heliodor" war die Gegenwart von Papst Julius vollständig motiviert. Ohne eine äußerst gesuchte Deutung — daß eines Papstes Glaube und Gebet das Wunder bewirkt, oder daß Julius den gefährdeten Glauben sicher gestellt u. dgl. — erscheint sein Bildniß in dieser Darstellung nur als eine zu weit gehende Artigkeit, oder als Erfüllung eines Wunsches vom Papst, der an seinem Bildniß im Heliodor sicher große Freude gehabt. Wir werden sehen, wie sich daraus — als selbstverständlich — die Bedingung und Huldigungs-Gewohnheit entwickelt, den regierenden Papst soviel möglich in jedem Bilde zum Träger der Begebenheit zu machen.

Aber es tritt an dem Bilde der Messe von Bolsena noch ein anderer Punkt hervor, der einen weitern Fortgang in dem künstlerischen Charakter Raphael's bezeichnet.

Ist es vornehmlich die Farbe, wodurch die Malerei ihre Gestalten dem wirklichen Leben näher bringt; als es die Bildnerei vermag, und die Modellierung durch Licht- und Schatten-Gegensätze, wodurch sie die Illusion der äußern Wahrheit bewirkt, so liegt die Versuchung sehr nahe, das Maß der Anwendung dieser Kunstmittel zu steigern, zumal die damit erzielte Wirkung auf lauteren Beifall und weitergehende Bewunderung rechnen kann, als Leistungen, die mehr den Geist beschäftigen und die Sinne in einiger Höhe über der faßbaren Natur halten. Es ist nun unverkennbar, daß Raphael in der „Messe von Bolsena" zu dieser Steigerung der Kunstmittel in einer Weise fortgeschritten ist, die das Hauptinteresse von dem Gegenstand der Darstellung abzulenken droht; weßhalb man auch die Einmischung fremder Künstlerhände, namentlich aus der Schule des

Correggio vermuthet hat. Inzwischen zeigen die übrigen nachfolgenden Werke des Meisters, daß er dieser Umwandlung des Styls seine Zustimmung gegeben.

Madonnen und heilige Familien.

Bevor wir nun zu diesen nachfolgenden Werken übergehen, wird es angemessen sein, unsere Aufmerksamkeit den übrigen in der Zeit von 1508 bis 1513 ausgeführten Arbeiten Raphael's zuzuwenden, und zwar zuerst jenen Gemälden, die wir den Werken der lyrischen Dichtkunst verglichen hatten.

Das erste der von uns angeführten Madonnenbilder ist die Madonna di Loreto, noch zu Vasari's und Sandrart's Zeiten am ursprünglichen Orte, in der Kirche S. Maria del Popolo in Rom; seit 1717 in Loreto, von wo es spurlos verschwunden. Wir kennen es nur aus Copien, deren verschiedene Besitzer sich das frohe Bewußtsein erhalten, das Original zu haben. Dieses wurde im Pluviose des J. VI. der französischen Republik bei der Annäherung der Franzosen von Loreto durch den General Colli, Commandant der römischen Truppen, nach Rom gebracht, wo es der Fürst Braschi, Neffe Pius VI., in Verwahrung nahm, bis es ins Musée Napoléon nach Paris kam. Es wurde aber 1820 — da man es für eine Copie hielt, an M. Landon für die Commune von Morangis abgegeben; das Musée behielt dafür — in der Meinung das Original zu haben — jene zwar alte, aber sehr braungehaltene Copie, die noch jetzt im Louvre hängt. *) Entzücken von Mutter und Kind im Moment,

*) Die neuesten Ansprüche auf den Besitz des Originals werden erhoben von Sir Walter Kennedy Lawrie (Jun. 1857), der sein Exemplar von der Accademia di S. Luca in Rom hat prüfen lassen, die es für ein Werk

wo dieses erwacht, ist das Thema des unvergleichlichen Bildes. Das Kind liegt ausgestreckt auf einem Ruhekissen und wendet seine freudestrahlenden Augen und liebesuchenden Arme nach der Mutter empor, die neben dem Bett steht, und den Schleier, der es deckte, hoch aufhebend in seliger Lust zum Kinde niederblickt. Hinter ihr steht ziemlich gleichgültig Joseph auf einen Stab gestützt. Es sind nur halbe, aber lebensgroße Figuren. Was hat Raphael aus diesem in tausend Familien sich täglich wiederholenden Augenblick gemacht! Und wie hat er der schönsten Regung der Seele den schönsten Ausdruck gegeben, so daß jede Miene, Bewegung und Form in höchster körperlicher Vollkommenheit sich darstellt!

Die Madonna aus dem Hause Alba, nach mannichfachen Wanderungen an fester Stelle in der kaiserlichen Sammlung der Eremitage zu Petersburg, ist eine Variation des von Raphael bevorzugten Themas, „wie Johannes seinem Gespielen ein Kreuz bringt." Es ist ein kleines Rundbild von 3 F. Dm. Die Mutter sitzt mit untergeschlagenem rechten Bein am Boden in Gras und Blumen, hält in der gesenkten Linken ein Buch, und zieht mit der Rechten den kleinen Johannes heran, der ein Kreuz darbringt. Danach greift das Christkind, den linken Arm um den Hals der Mutter geschlungen, die wehmüthig auf das bedeutsame Geschenk blickt. Im Hintergrunde Nazareth, Wiesen und Berge. Composition und Styl erinnern noch so sehr an frühere Zeiten, daß Raphael möglicher Weise eine ältere Zeichnung dabei zu Grunde gelegt hat. Der Carton dazu — leider

---

Raphael's aus seiner besten Zeit erklärt hat; ferner von Meiningen (S. d. Kunstblatt 1857. p. 311.) und von Verona, wo der Maler Heinr. Stohl aus Wien bei Sgre. Ant. Tortella das ächte Bild will gefunden haben. — Kupferstiche existieren von Giorgio Mantovano 1575 — von Villerey nach der Copie in Paris — von Romanet für die „Galerie Orleans."

beschädigt — wird in der Sacristei des Laterans zu Rom aufbewahrt. *)

Hatte Raphael in der Madonna di Loreto das Entzücken der Mutter beim Erwachen des Kindes geschildert, so schildert er in der Vierge au linge oder dem „Schlummer des Christuskindes" ihre innige Lust am schlafenden Liebling. **) In süßem Schlummer liegt es auf dem Ruhekissen; die Mutter, (seltsamer Weise mit einem blauen Diadem geschmückt) hebt sanft den Schleier empor, um dem kleinen Johannes, der mit dem unausbleiblichen Kreuz herbeigekommen, seinen Freund zu zeigen, der denn auch seiner herzlichen Freude mit gefalteten Händen — aber sonst lautlos, denn Maria hat ihm das Zeichen zum Schweigen gegeben — Ausdruck verleiht. Im Hintergrunde Nazareth nebst umgebender Landschaft mit einer Ruine. Das Bild, 18 Zoll hoch, 25 Zoll breit, ist jetzt, im Ganzen wohl erhalten, (wenn nicht hie und da die Lasuren gelitten haben) in der Sammlung des Louvre in Paris, wohin es aus der Sammlung von Ludwig XV. gekommen. Für wen es Raphael gemalt, ist so wenig bekannt, als wer es nach Paris gebracht hat, wo es bereits 1713 im Besitz des legitimierten Prinzen Louis Alexander von Bourbon war.

Im Geben und im Empfangen äußert sich die Liebe! Eine schöne Blume, eine volle Nelke, hat das Christkind, als es seinen Gespielen mit dem unzertrennlichen Kreuzchen kommen sieht, und mit lieblicher Freude hält es ihm die Blume entgegen. Das ist

---

*) Es existiert noch ein leichter Entwurf dazu in Rothstein, (dabei die Skizze zur Madonna della Sedia, Federzeichnung) und auf der Rückseite ein ausgeführtes Studium zur Madonna, in der Sammlung Wicar in Lille. — Gest. von A. B. Desnoyers.

**) Gest. von Fr. de Poilly — A. Boucher Desnoyers — J. B. L. Massard.

der Inhalt der Madonna Aldobrandini, eines reizenden kleinen Bildes von 13 Zoll 6 Linien Höhe und 11 Zoll Breite, jetzt im Besitz des Lord Gravagh in England. *) Das Kind sitzt auf dem Knie der Mutter, die den Mantel hinter ihm ausbreitet, und das Johanneskind liebreich umfaßt. Ihr Kopf ist mit einem grünblauen, golddurchwirkten Tuch umwunden, ihr Körper mit einem sehr lichtblauen Unter- und lackrothen Oberkleid bedeckt. Durch eine Doppel-Arcade sieht man ins Freie auf einige Gebäude in der Landschaft. — Das Bildchen war ursprünglich im Besitz der Familie Aldobrandini in Rom, woher sein Name stammt.

Sollten wirklich diese kleinen Arbeiten eine Art Erholung für Raphael gewesen sein bei der unstreitig sehr anstrengenden Beschäftigung im Vatican, so sehen wir doch seinen Genius sogleich in einer frischern, kräftigern Bewegung, wo er eine größere Aufgabe zu lösen hat. Das erste in Rom ausgeführte Staffeleigemälde von weiterem Umfang (8 Fuß 10 Zoll hoch, 5 Fuß 10 Zoll breit) ist das unter dem Namen der Madonna di Foligno bekannte Votivgemälde des Sigismondo Conti vom Jahre 1511. **) Es ist dieß wieder ein Altarbild nach der Weise alter Ueberlieferung, eine Madonna mit Heiligen und dem Stifter; aber Scene und Darstellung sind verändert: hoch in den Wolken thront die Himmelskönigin mit dem heiligen Kinde, und eine lebhafte, ausdrucksvolle Bewegung verbindet alle Gestalten. Zur Linken auf dem Erdboden stehen der Täufer und weiter nach vorn kniet St. Franciscus; dieser andächtig und verzückt emporschauend; jener mit ruhiger Sicherheit emporweisend; an der rechten Seite

*) Gestochen von A. Bridoux.

**) Gestochen von A. B. Desnoyers — Nic. Schenker — Fil. Tosetti — Jgn. Pavon.

steht der heilige Hieronymus, der seinen neben ihm knieenden Schützling Sigismondo Conti dem Herrn des Himmels empfiehlt. Dieser, obwohl noch im ersten Kindesalter und von der Mutter noch mit beiden Händen gehalten, ist gern bereit, der Empfehlung Folge zu geben, und verläßt den Schooß der Mutter, um — freilich ohne die conventionelle, segnende Handbewegung, Gewährung verheißend — zu dem frommen Manne nieder zu steigen. Eine Glorie von lieblichen Engelköpfchen umgibt Mutter und Kind auf goldig gefärbtem Luftgrund, unter welchem der Wolkenthron sich ausbreitet. Den untern Raum nimmt eine Landschaft ein, mit der Stadt Foligno im Hintergrunde; und in die zwischen den beiden Gruppen des Vorgrundes entstandene Lücke ist ein Engelknabe getreten, der, eine Tafel mit beiden Händen haltend, die Blicke nach der Erscheinung im Himmel richtet. — Was will oder soll der Knabe? Er ist von bezaubernder Schönheit; aber um dieser willen wird der sinnige Künstler ihn nicht dahin gestellt haben. Seine Tafel würde Antwort geben, wenn deren Inschrift uns bewahrt wäre. Versuchen wir sie zu ersetzen! Sterbliche Menschen wenden sich im Gebet zur Gottheit, gläubigen Herzens. Ihr Gebet ist erhört: ein Engel bringt die beseligende Botschaft: „Euer Glaube hat Euch geholfen!" Sollte der Trostspruch nicht auf der Tafel gestanden haben? Dafür dürfte denn auch der Regenbogen, das Urfriedenszeichen, und das feurige Meteor über der Stadt sprechen.

Wie unabhängig nun auch Raphael — was ihm von Einigen vorgeworfen wird — von der traditionellen Anordnung bei diesem Bilde verfährt: das Gesetz der Symmetrie beobachtet er mit der gewissenhaften Strenge, die ihm für Gemälde, die mit ritualen Handlungen in Verbindung stehen, noch nothwendig erscheint. Ich stimme auch nicht in den mehrfach ausgesprochenen Tadel der Madonna und des Kindes ein, die

man zu weltlich findet. Die Auffassung ist kirchlich, wenngleich nicht mehr in alterthümlicher Feierlichkeit; die Bewegung lieblich, aber nicht gesucht; und was beim Kind so erscheint, ist durch das Herabsteigen vom Schooß der Mutter motiviert. Zu der größern Lebendigkeit stimmen denn auch die volleren Formen, die kräftigere Zeichnung und Modellierung, die überraschend individuellen Physiognomien und ihr sprechender, seelenvoller Ausdruck; die ganzen Farben der Gewänder und die tiefe, warme Carnation. Einfach, in großen Massen, aber mit belebten Flächen ist der Faltenwurf gehalten; und breit und frei ist die technische Behandlung; Gedanke, Composition und Ausführung sind in vollkommenster Harmonie; so daß das Gemälde mit Recht unter des unsterblichen Künstlers vorzüglichste Werke gerechnet wird.

Vasari zufolge war das Bild ursprünglich in der Kirche Araceli zu Rom; kam dann 1565 auf Veranstaltung einer Enkelin des Stifters, Signora Anna Conti, in die Familien-Capelle von S. Anna in Foligno. Von da ward es 1798 nach Paris entführt; dort (von Hacquin) von Holz auf Leinwand übertragen; 1815 an Italien ausgeliefert und auf Befehl Pius' VII. nach dem Vatican gebracht, dessen Gemäldesammlung es noch ziert. Ein Carton zu demselben hat sich nirgend gefunden.

Oft scheint es, als müsse Raphael von einem glücklichen, auf das mannichfachste bewegten Familienleben mit Aeltern, Großältern und Kindern umgeben gewesen sein, da er uns so viele Bilder hinterlassen, in denen flüchtige, von Tausenden übersehene Momente desselben festgehalten und in verklärender Weise dargestellt sind. Ein solches ist die Madonna dell' Impannata, von einem mit Leinwand überspannten Fenster im Grunde des Zimmers so genannt; gegenwärtig im Palast Pitti

zu Florenz. *) Das Thema ist: das Kind soll zur Großmutter, möchte aber lieber bei der Mutter bleiben. Links sitzt Großmutter Anna und streckt nach dem geliebten Enkel die Arme aus; dieser aber hält sich fest an der Mutter; vielleicht ist ihm die Großmutter noch nie so erschienen, wie eben in diesem Bilde, wo allerdings eine abschreckende Häßlichkeit sie auszeichnet. Die schöne Mutter ist ihm lieber. Aber eine junge, auch schöne, Freundin der Mutter und von ihm ist zugegen, die die Aeußerung des Kindes mißbilligen möchte, ohne es zu kränken. Sie rührt nur sanft an seine Schulter, und wie es sich nach ihr umsieht, blickt es in ein so gutes und doch ernstes Gesicht, daß es den wohlgemeinten Vorwurf darin liest, und dadurch in seinem Vorhaben unsicher gemacht, mit weit offenen Augen und Mund nach ihr gewendet stehen bleibt. Die Scene spielt in einem gewöhnlichen Wohnzimmer; wir befinden uns auf dem Boden des wirklichen, natürlichen Lebens, einfachen, ganz verständlichen Seelenregungen gegenüber. Da sitzt plötzlich an der rechten Seite ein junger Mensch von etwa 14 Jahren (mit einem Kopf freilich von höchstens 4 Jahren), der sich mit einem Kreuz und sonstigen Merkmalen als des Christkindes Gespiele, Johannes, zu erkennen gibt, und weist auf dasselbe mit conventionell prophetischer Handbewegung hin. Der mangelnde Zusammenhang dieser Figur mit der Hauptdarstellung, sowie ihr unpassendes Alter, und außerdem die nur theilweis vorzügliche Ausführung des Bildes, haben schon öfter Zweifel an seiner Aechtheit erregt. Inzwischen soll in der königl. Handzeichnungs-Sammlung in London der Entwurf von Raphael's Hand sein; und es käme nur darauf an zu erfahren, ob er die ganze Composition, den Johannes einbegriffen, enthält?

*) Gest. von Fr. Villamena 1602 — Bertonnier 1829.

Die Darstellung ist im Ganzen voll Bewegung; nur die Mutter zeigt eine an Gleichgültigkeit grenzende Ruhe. Das Interesse des Bildes bildet das in Fülle und Weichheit der Formen und Wahrheit und Lieblichkeit des Ausdrucks vollendet köstliche Kind, von idealer Schönheit, bewundernswürdig in Zeichnung und Modellierung, in Färbung und Farbenauftrag. Die übrigen Theile des Bildes weisen mit ihrer tiefen Färbung und ihren dunkeln Schatten auf fremde Hände, wie denn auch die Gewandmassen und ihr Gefälte von den Raphaelischen Formen etwas hinüberspielen in diejenigen Michel Angelo's.

Noch geringeren Antheil möchte ich dem unerreichten Meister heiliger Familien zuschreiben an dem für Lionello Pio von Carpi gefertigten Bilde, der „Madonna del divino amore," jetzt nebst dem Original-Carton in dem Museo zu Neapel. *) Die Aechtheit der Composition ist nicht anzufechten; jede, auch die kleinste Linie legt mit dem sie belebenden Schönheits-Gefühl Zeugniß dafür ab. Aber in besonders günstiger Stimmung ist sie nicht entstanden; aus dem Leben sind die Motive nicht genommen, und der gewählten symbolischen Auffassung widerspricht die gesammte Anordnung, so daß ihr die Wirkung der Wahrheit entgeht. Unfern einer Ruine sitzen Maria und Elisabeth im Freien, jede mit ihrem Kind im Schooß; Johannes sein Kreuzchen, — die Linke auf der Brust, — dem Christkind hinhaltend, das ihm — von Elisabeth dabei unterstützt — feierlich und priesterlich den Segen ertheilt; — ein Motiv, das bisher von Raphael in solcher Verbindung noch nicht angewendet worden. Betend faltet über dieser Scene auch Maria die Hände, und St. Joseph geht in Gedanken verloren im Hintergrund

*) Gest. von C. Lorichon nach einer Zeichnung von Desnoyers — auch von Gugl. Morghen.

spazieren. Gesucht und ohne überzeugende Kraft ist der Ausdruck in allen Gestalten, so daß ich vermuthe, der Meister hat die Ausführung dieses Werkes, das ihm schwerlich ganz von Herzen gegangen, andern Händen übergeben. — Das Bild ist aus dem Hause des Cardinals Ridolfo Pio da Carpi in die Galerie Farnese nach Parma, und von da durch Erbschaft an den König von Neapel gekommen. Es hat im Jahre 1805 die königl. Familie auf der Flucht begleitet, und ist erst nach dem Tode der Königin, die es nach Wien mitgenommen, nach Neapel zurückgebracht worden. *)

Ich übergehe einige kleinere hierher gehörige Bilder, um diesen Abschnitt von den lyrischen Gemälden Raphael's mit einer seiner vollendetsten Schöpfungen zu schließen: der Madonna del pesce, jetzt im königl. Museo zu Madrid. **) Wiederum ist es ein Altargemälde, eine Madonna auf dem Thron nach alter Weise, die Raphael zu malen übernommen. Aber wie neu und lebendig hat er die Aufgabe gefaßt! wie weit entrückt hat er sie der „sagra conversazione" der alten Meister; und doch wie ist das Ganze von Würde und Heiligkeit umflossen!

Sind wir über die Entstehung des Bildes recht unterrichtet, so liegt schon darin eine Abweichung von dem Herkömmlichen

*) Ich will hier eine Bemerkung einschalten, zu welcher ich schon öfter Gelegenheit gehabt, die aber hier ganz besonders am Platze zu sein scheint. Leser, welche meine Darstellung mit andern vergleichen wollen, werden nicht nur auf abweichende Erklärungen der Bilder, sondern auch auf verschiedene, ja sogar entgegengesetzte Beurtheilungen stoßen. Letzteres trifft nun ganz besonders ein bei der „Madonna del divino amore", die von Andern (namentlich Passavant) nicht nur als eine der lieblichsten Familienscenen in der Composition gerühmt, sondern auch für ganz oder wenigstens in allen Haupttheilen von Raphael's Hand ausgeführt erklärt wird. Ich erhebe keine Ansprüche auf höhere Autorität; aber ich folge meiner Empfindung, meinem Auge und meiner Einsicht, so weit sie reichen.

**) Gest. von A. B. Desnoyers — J. M. Enzingmüller — M. Steinla.

und eine wenigstens theilweise Erklärung der Composition. Gegen die in Neapel herrschenden Augenübel den göttlichen Beistand besonders anrufen zu können, war in S. Domenico eine Capelle bestimmt worden, die ursprünglich der H. Rosa geweiht war. Nun aber hat die alttestamentliche Erzählung von Tobias, der, von einem Engel geleitet, den Fisch fand, mit dessen Galle er die Blindheit seines Vaters heilen konnte, ihn zum Schutzpatron für Augenleiden gemacht. Und so mag sich leicht in der Phantasie Raphael's eine Composition gestaltet haben, in welcher Tobias dem Throne der Jungfrau sich naht, um den Beistand Christi für die Kranken anzurufen, die auf seine besondere Vermittelung rechnen.

Betrachten wir das (oben im Halbkreis abgeschlossene, 6 Fuß 7 Zoll 6 Linien hohe, 4 Fuß 11 Zoll 6 Linien breite) Bild, das uns wenigstens durch o. g. ganz vortreffliche Kupferstiche zugänglich ist, näher, so sehen wir die heilige Jungfrau in holdseliger Anmuth mit dem Christkind auf hohem Throne sitzend, hinter welchem ein großer Vorhang schräg durch den Raum gezogen ist. An ihrer linken Seite kniet auf der Stufe des Thrones St. Hieronymus, (wahrscheinlich in einiger Beziehung zum Besteller des Bildes, wenn nicht als Uebersetzer der Bibel (Vulgata) die hier eine besondere Bedeutung gewinnt,) den dankbar treuen Löwen zu seinen Füßen, in ein Buch vertieft, auf das das Kind, als habe es eben hineingesehen, das Händchen legt, während es sich nach der andern Seite wendet, wo der junge Tobias, einen Fisch in der Rechten, an der Linken geleitet von seinem Begleiter aus frühern Tagen, und mit besondrer Herzlichkeit und Dringlichkeit empfohlen, auf sein Knie sich niedergelassen und zaghaft bittend zum Christuskind emporblickt. Es läßt sich kaum ein rührenderes Wechselspiel der Gefühle und ein vollendeterer Wohllaut ihres Ausdrucks denken, als wir hier

vor Augen haben. Tobias, im Bewußtsein seiner menschlichen Schwäche und Niedrigkeit — er allein ist ohne Heiligenschein! — wagt kaum aufzusehn; ja selbst die Arme würde er nicht zu erheben wagen, wenn nicht der treue Engel sie heben und stützen wollte; das Christkind, im Begriff von dem linken Arm der Mutter, auf dem es sitzt, herabzusteigen, neigt sich — gehalten noch an der Brust von ihrer rechten Hand — mit seiner liebevollsten Freundlichkeit zum Knieenden nieder, mit einer Bewegung, die ihn aus seiner demüthigen Stellung heben soll, was denn auch unter dem Beistand des Engels zu gelingen beginnt. — Ganz neu ist die Auffassung der Madonna. Ueberwiegend, ja ausschließlich war in allen bisherigen Madonnen-Bildern Raphael's jungfräuliche Unschuld und Mutterliebe das beseelende Motiv. Zum ersten Male sehen wir sie, in Uebereinstimmung mit dem Thron, auf dem sie sitzt, von einem königlichen Bewußtsein erfüllt, in ebenso Achtung gebietender als anmuthreicher Haltung und Bewegung, niederblickend zum Bittenden, aber mit aufrechtem, nur ein wenig rechts gewendetem Haupt, während die Bewegung der Arme und des übrigen Körpers mehr links gerichtet ist: die ruhige, aber nicht regungslose Mitte zwischen den bewegteren Empfindungen des Bittens und Fürbittens und der bereitwilligsten Gewährung. Ausgeschlossen von diesem Auftritt würde der ehrwürdige, mit dem Buch beschäftigte Greis an der linken Seite des Thrones sein, wenn nicht die Milde des Christuskindes die Verbindung aufrecht hielt. Hieronymus hat die Bibel in der Hand; das Kind hält sie aufgeschlagen an einer Stelle, wo wir — nach der Stärke der beiden Abtheilungen des Buchs zu schließen — die Geschichte des Tobias vermuthen dürfen. Auf sie hat das Christuskind, die göttliche Weisheit, den Heiligen hingewiesen, der nun in sie sich versenkend geistig mit der Scene verbunden ist; wie auf

ihren Grund hin Tobias eine so überaus freundliche Aufnahme findet.

Da ich das Gemälde nicht selbst gesehen, bediene ich mich in Betreff der Ausführung wörtlich des Berichtes von Passavant (a. a. O. III. p. 117). „Die großartige Vertheilung der Farben ist von wunderbarer Harmonie und wohlthätigem Gleichgewicht. In der Mitte herrscht das Blau und Weiß in den Gewändern der Maria; links steht das leuchtende Gelb des Tobiaskleides dem mächtigen Roth im Gewand des Hieronymus entgegen; aber auch wieder Roth im Gewand des Engels gegenüber dem Gelbbraun des Löwen. Das Weiß des Schleiers der Maria findet entsprechende Töne in den Flügeln des Engels, und im weißlichen Bart des Hieronymus. Das Grün des Vorhangs und das Blau der Luft, beide von tiefem, aber gedämpftem Ton, lassen die andern Farben wirksam hervortreten. — Das Gemälde ist in allen Theilen von Raphael selbst ausgeführt und klar im Ton, wie die Sixtinische Madonna." Was Zeichnung und Geschmack in der Anordnung des Ganzen, wie aller Theile betrifft, so ist dem Künstler kaum ein zweites Mal eine solche Einheit von Seeleninnigkeit und der vollkommensten äußern Schönheit gelungen, so daß davor immer zu gleicher Zeit das Gemüth bewegt und die Sinne entzückt werden.

Das Bild ist durch eine Gewaltthat des Vicekönigs, Herzogs von Medina, 1638 von seiner Stelle in St. Domenico; dann 1644 von ihm mit nach Spanien genommen und 1656 an König Philipp IV. verkauft worden. Hier erst hat es — von dem Fisch in der Hand des Tobias — seinen jetzigen Namen erhalten.

VI.

Bildnisse.

Es bedarf schwerlich einer weiten Auseinandersetzung, daß die Seele der Raphaelischen Kunst der Idealismus ist; aber allerdings nicht als Feind des Realismus, sondern ihn durchdringend, wie die Seele den Leib durchdringt, die Gegensätze zur harmonischen Einheit des Lebens verbindend. Führte er auf diesem Wege seine idealen Gestalten ins Reich der Wirklichkeit ein, so lag es ihm nahe, die Erscheinungen der Wirklichkeit auf demselben Wege in eine Höhe zu heben, wo ihr idealer, d. i. geistiger Gehalt freier zu Tage treten mußte, als in den Bedürfnissen und Gewohnheiten des Daseins. Freilich liegt hier die Gefahr einer Verflüchtigung der Individualität nahe; aber Raphael war durch seinen Genius vor jeder Ueberschreitung der Grenzen bewahrt. Und wie er durch die strengsten und ausführlichsten Naturstudien zu seinen Idealgestalten nie verleitet wurde, diese zu Bildnißfiguren zu machen, so sind anderseits seine Bildnisse ungeachtet seiner geistigen Auffassungsweise doch himmelweit von sogenannten Idealisierungen entfernt. Wie dort das Allgemeine, so behielt hier das Besondere das Uebergewicht. Wohl scheint Alles, was seine Hand berührte, wie angehaucht vom Geiste der Schönheit; selbst wo wir ihn ganz im Dienste

der Naturwahrheit sehen. Nur müssen wir erkennen, daß es nicht allein die äußere Erscheinung eines Menschen ist, den er im Bildniß schildert, sondern vornehmlich der Charakter, die Gesammtheit des Wesens eines Individuums, und daß er sich darum an die großen Züge hält, in denen diese sich ausspricht, während er die kleinen und unwesentlichen übergeht, wie der rechte Biograph, der uns die Gedanken, Bestrebungen, Leiden und Thaten seines Helden erzählt, sich aber wohl hütet, uns in alle Winkel seines Lebens zu führen.

Sieht man Raphael's Naturstudien, namentlich aus früherer Zeit an, so wird man darin einen Fingerzeig finden für den Weg, auf dem seine ersten Bildnisse entstanden sind. Es ist die einfachste, treueste Auffassung der Natur mit Berücksichtigung der Seite, der Stellung und Bewegung, die sie dem Auge am wohlgefälligsten erscheinen lassen. Derart sind die Bildnisse von Angelo und Maddalena Doni geb. Strozzi, vom Jahre 1505, jetzt in der Galerie Pitti zu Florenz, von denen namentlich das letztre mit großer Sorgfalt ausgeführt ist. Es ist ein Bild, aus dem die größte Seelenruhe und aufrichtiges Wohlwollen uns ansprechen. Selbst eine gewisse unschuldige Befangenheit liegt in den halbniedergeschlagenen Augenlidern und in dem Blick, der an uns schüchtern vorbeistreift; und was die Mienen etwa noch nicht ganz ausgesprochen, das sagen uns die ruhig über einander geschlagenen Hände. Die Carnation ist so fein nüanciert, daß sie ungeachtet der leisen Röthe auf Wangen und Lippen, eintönig erscheint. Sie ist aber von einem warmen Goldton mit schwach ins Graue fallenden Mitteltönen, und durchsichtigen bräunlichen Schatten. Die Farben sind sehr sorgfältig aufgetragen und glatt vertrieben, die Haare mit feinem Spitzpinsel gezeichnet, das Ganze mit Leonardischem Fleiße ausgeführt. — Das Bildniß Angelo's ist etwas flüchtiger behandelt,

hat auch wohl gelitten. Er sieht uns fest ins Angesicht, aber auch seine Stellung ist durchaus natürlich, ungesucht; Färbung und Modellierung sind kräftiger, als bei dem Bildniß seiner Frau.

Aus derselben Zeit und in der Behandlungsweise dem Bildniß der Maddalena Doni ganz verwandt sind noch zwei Frauenbildnisse in Florenz, davon das eine auch in der Galerie Pitti, das andere in den Uffizj hängt.

Hier wird nun auch Raphael's eigenes, von ihm selbst 1506 gemaltes Bildniß aufbewahrt.*) — Warum hat dieses Bild mir von jeher einen unendlich wehmüthigen Eindruck gemacht? Es sieht uns doch mit treuen Augen an; Anmuth und Güte umspielen den Mund; Tiefe, Reinheit und Reichthum des Geistes sprechen aus allen Zügen, und keine Bewegung deutet auf innere Unruhe oder leidenschaftliches Verlangen. Aber es ist das Antlitz eines Menschen, dessen Seele man zu zart besaitet nennen möchte. Ihr Wesen ist Wohllaut, aber es verträgt keine rauhe Berührung und verheißt nur kurze Dauer. Ein Ausdruck der Wehmuth ist ihr eigen, der durch Thränen lächelt und mit dem ersten, freundlichen Gruß an den Abschied mahnt.

Raphael war 23 Jahr alt, als er dieses sein Bildniß malte. Seine Züge sind nicht gerade schön zu nennen, aber fein und edel; die Gesichtsfarbe ist blaß, eintönig, die Augen und das leicht gekrümmte auf den Nacken niederfallende, mit einem Barrett bedeckte Haar sind braun; über dem schwarzen, enganliegenden Kleid steht ein Hemdsaum vor. Der Grund des Bildes ist grünlich grau. Es war bis 1588 in Urbino, ursprünglich wahrscheinlich ein Geschenk Raphael's an seinen Oheim Sciarla. Un-

*) Man vergleiche den Stich von C. Gonzenbach neben dem Titelblatte dieses Buches.

ter Sixtus V. kam es in die 1588 eröffnete Akademie S. Luca nach Rom, aus welcher es der Cardinal Leopoldo de' Medici erwarb und nach Florenz brachte. Es ist nicht ganz mehr im ursprünglichen Zustande, kann aber keineswegs als übermalt bezeichnet werden und gibt uns jedenfalls die genaueste Kunde über das Aussehen des Künstlers in der bezeichneten Zeit.*)

In der Galerie des Louvre zu Paris hängt das Bildniß eines jungen Menschen von etwa 16 Jahren. Nachlässig hat er sich auf eine steinerne Brüstung mit dem rechten Arm gestützt, während die Hand sich in der Fülle der blonden Locken halb vergräbt. Er ist schwarz gekleidet und trägt ein schwarzes Barrett. Seine Augen sind auf den Beschauer gerichtet, aber das Angesicht selbst nur drei Viertel. Nicht nur um der außerordentlichen Schönheit des jungen Menschen, sondern auch um der Liebe und Vollkommenheit willen, mit denen das Bild ausgeführt ist, muß es zu den Perlen von reinstem Wasser gezählt werden. In Paris, wo es bereits in der Sammlung Louis' XIV. war und — unbegreiflicher Weise — für das Bild Raphael's galt, setzt man seine Entstehungszeit in die Jahre 1515 bis 1520. Ich glaube, daß es in der Zeit der „Poesie" in Rom gemalt ist; denn frei und leicht ist wohl die Behandlung, aber doch nicht so voll und breit, und in der Farbe nicht so tief, wie wir sie an den spätern Arbeiten wahrnehmen.**)

Ungefähr aus derselben Zeit stammt das Bildniß der unter dem Namen der „Fornarina" in die Geschichte überge-

*) Passavant setzt in dieselbe Zeit die Bildnisse zweier Geistlichen aus Vallombrosa, in der Sammlung der florentinischen Akademie als Raphael's Arbeit. Sie sind — meiner und wohl fast allgemeiner Ansicht nach — von Perugino's Hand.

**) Gestochen von Nic. Edelink — M. Gandolfi — E. Demarteau.

gangenen Geliebten Raphael's, gegenwärtig in der Galerie Barberini zu Rom.*) Die „Fornarina", die Bäckerin (Margarita mit Namen, nach einer Randglosse in der 2. Ausgabe des Vasari 1568), ist eine mythische Person geworden, deren die Sage sich bemächtigt hat, die Topographie Roms zu bereichern, und an deren Verherrlichung Dichtkunst und Malerei ihre Kräfte versucht haben.

Man zeigt in Rom das Haus, wo sie geboren, den Garten, über dessen Mauer hinüber Raphael sie zuerst gesehen u. s. w. Ihre Schönheit und ihr Liebreiz werden in zahllosen Gedichten gepriesen, ihre Liebe zu Raphael in nicht wenigen Bildern geschildert. Sehen wir sie doch selbst in den Fresken der Pinakothek zu München sich über die entseelte Hülle des Geliebten verzweiflungsvoll stürzen, als wolle sie auch im Tode ihn nicht verlassen.**) Dem Bildniß im Palazzo Barberini gegenüber, das unbeanstandet als das „der Geliebten Raphael's" gilt, und von welchem bereits früher die Rede war, gerathe ich um so weniger in eine Stimmung entzückter Theilnahme, als ja Raphael als Bildnißmaler die große Kunst verstand, den eigenthümlichen Charakter eines Individuums wahr und doch zugleich von seiner besten Seite aufzufassen, und uns hier ein Mädchen zeigt in der Fülle der Jugend, Gesundheit und Sinnenlust, aber ohne irgend einen Zug feinen Seelenlebens. Und so kann ich natürlich noch weniger der Meinung beipflichten, welche ihr Bildniß in der Sixtinischen Madonna wiedererkennen will. Passavant, der diese Ansicht vertritt (a. a. O. II. 225) schreibt die Veredelung und Vergeistigung ihres Wesens, die er natürlich, mit Beziehung auf das barberinische Bildniß, für unerläßlich hält, dem Umgang

*) Gest. von D. Cunego 1772 — Pietro Fontana.

**) Daß in diesem Bilde nicht Raphael's Braut, die Nichte Bibiena's, gemeint sein könne, geht schon aus ihrer Grabschrift im Pantheon hervor, die sie, als vor ihm gestorben, bezeichnet.

mit Raphael zu (einem Umgang, der ihm offenbar in einem zu idealen, poetischen Lichte erscheint) und stützt sich dafür auf ein weibliches Bildniß, das in der Sammlung des Palastes Pitti in Florenz aufbewahrt wird und unverkennbar große Aehnlichkeit mit der Sixtinischen Madonna hat. Es ist eine römische Dame, der reichen Kleidung nach den höhern Ständen angehörig, und von großer Schönheit der Gesichtszüge, die aber keine, oder nur eine ganz allgemeine Aehnlichkeit mit dem barberinischen Bildniß haben. Die Carnation, wie die Färbung im Ganzen ist sehr licht, mit vorwiegend grauen Tönen, die Modellierung schwach, die Zeichnung noch schwächer, die Behandlung beinahe flau — alles Eigenschaften, die zu keinem der Bildnisse von Raphael's Hand passen, am wenigsten zu denen aus später oder gar letzter Zeit, wo er so tief in der Farbe war und die Formen beinahe übermodellierte. Mir scheint dieß Bildniß seine Entstehung allerdings der Aehnlichkeit des lebenden Originals mit der Sixtinischen Madonna zu verdanken zu haben, aber der gesammten Ausführung nach in eine viel spätere Zeit, vielleicht schon in den Anfang des 17. Jahrhunderts zu gehören. Wenden wir uns von diesem fraglichen Gemälde zu zwei Bildnissen, die ums Jahr 1512 von Raphael gemalt worden — und wir werden des großen Unterschiedes rasch inne werden!

Das erste derselben, ein weibliches Bildniß, hängt in der Tribune der Uffizi zu Florenz. Die Tradition hat ihm den Namen der „Fornarina" gegeben, und Raphael Morghen — damit der Irrthum möglichst breite Wurzeln schlage — dasselbe in einem trefflichen Kupferstich mit diesem Namen in die Welt geschickt.*) Es ist das Brustbild einer Dame von Stande — so wenigstens scheint es — jedenfalls von großer Schönheit. Sie

*) Man hat neuerdings dieses Bildniß dem Raphael ab- und dem Sebastian del Piombo zugesprochen; wie ich glaube mit großem Unrecht.

ist etwas nach rechts gewendet, richtet aber ihre Augen auf uns; das dunkle Haar umgibt ein goldner Reif und ein brauner Blätterkranz. Ueber dem Kleid von dunkelblauem Sammt trägt sie einen Pelzkragen, den sie mit der anmuthig bewegten Rechten vor der Brust zusammenfaßt. Eine goldne Kette schmückt den Hals. Im dunkelbraun grünen Hintergrund liest man die Jahrzahl 1512.

Blühend, kräftig klar ist die Carnation, von gesunder Fülle jede Form des Gesichts wie des Armes und der wundervollen Hand und von einer Weichheit, daß man die Knochen kaum spürt. Die Modellierung mit braunen Schatten ist so stark, daß sie fast die Grenze überschreitet. Mit großer Naturwahrheit sind alle Nebensachen (Pelz, Kleid, Wäsche) gemalt und bei aller Feinheit doch breit behandelt: auffallender Weise indeß hat sich Raphael bei den Lichtern im Haar und Blätterkranz, bei Verzierungen am Kleid und bei der goldnen Halskette des wirklichen Goldes bedient.

Dieses Bild war bereits im J. 1589 in der Sammlung des Großherzogs von Toscana, wie aus dem Inventar derselben von diesem Jahr hervorgeht, ohne daß wir erfahren, wie es dahin gekommen, noch wen es vorstellt. Daß es nicht, wie man lange behauptet, das Bildniß der „Fornarina" ist, bedarf kaum noch der Erwähnung (da dieses überdieß noch 1591 im Hause des Francesco Bocchi zu Rom war; vgl. Vasari, ed. Fior. 1852. VIII. p. 36). Wollen wir uns aber an die Angaben Vasari's halten (l. l. p. 44), so haben wir nur eine geringe Auswahl, indem er neben der Geliebten des Künstlers zwar von „unzähligen andern Damen" spricht, die Raphael gemalt, aber nur Eine nennt, nehmlich „Beatrice Ferrarese", ohne anzugeben wer sie sei. Eine Fürstin dieses Namens gab es zu der Zeit nicht in Ferrara und von einer andern Beatrice aus

Ferrara weiß die Geschichte nichts. Wollen wir uns also nicht in willkürliche Vermuthungen einlassen, wie jene: „es sei dieß die berühmte Freundin Michel Angelo's, Vittoria Colonna; oder es sei eine Improvisatrice, die so geheißen haben könnte" u. s. w., so müssen wir uns begnügen, eine schöne Unbekannte aus dem Kreise der Bekannten Raphael's in ihr zu bewundern.

Festern Boden haben wir unter uns bei dem zweiten, der Malweise nach ganz gleichzeitigen männlichen Bildniß, das bis zum Jahre 1808 sich im Hause Altoviti in Florenz befand, vom damaligen Kronprinzen Ludwig von Bayern für 3500 Zechinen angekauft worden und nun einer der Hauptschätze der Münchner Pinakothek ist.*) Es ist ein Jüngling von etwa 22 Jahren, mit langen schwarzen Locken unter einem schwarzen Barrett, und lichten, blauen Augen in einem blühend kräftigen Angesicht von fast weichlich schwellenden Formen. Die rechte Schulter nach vorn gekehrt, sieht er über sie nach uns aus dem Bild heraus. Die naturwahren Farbentöne mit grauen Mitteltinten und braunen Schatten sind aufs innigste verschmolzen. Sicher wie die Zeichnung, ist frei und leicht die Behandlung. — Ueber drittehalb Jahrhunderte war das Bildniß in der Familie Altoviti und galt als das des Bindo Altoviti, eines der jüngern Verehrer Raphael's, als Bottari in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, irre geleitet durch eine doppelsinnige Nachricht Vasari's,**) mit der Behauptung hervortrat, es sei ein Selbstbildniß Raphael's, und damit sogleich allgemeinen Glauben fand, der noch heute in Vielen unerschüttert fortbesteht, zumal selbst

*) Gest. von R. Morghen — C. Barth. — Lith. von J. Selb nach Flachenegger.

**) Vasari im Leben Raphael's, Florent. Ausg. von 1852 p. 32. Ed a Bindo Altoviti fece il ritratto suo, quando era giovane, che è tenuto stupendissimo.

Morghen seinem trefflichen Kupferstich diese Bezeichnung gegeben, ohne zu bemerken, daß das Bildniß weder mit dem Selbstbildniß in den Uffizj zu Florenz, noch mit dem in der Schule von Athen übereinstimmt, und ohne zu bedenken, daß es zur Bestätigung von Vottari's Behauptung, und zugleich in Uebereinstimmung mit dem im Bildniß ausgesprochenen Lebensalter von 22 Jahren, bereits im J. 1505 hätte gemalt sein müssen, also zur Zeit, wo er eben Perugino's Schule verlassen, noch ein Jahr vor dem Selbstbildniß in den Uffizien, was wohl selbst der oberflächlichsten Kunstkenntniß als eine Unmöglichkeit erscheinen muß.

Noch ein Bild von der Hand Raphael's aus dieser Zeit besitzen wir, für das jedes Lob zu klein ist, das er auch — meiner Ansicht nach — mit keinem spätern übertroffen hat: das Bildniß von Papst Julius II. in der Galerie Pitti zu Florenz.*) Wohl durfte Raphael sich fragen, in welcher Weise er den gewaltigen Kirchenfürsten aufzufassen habe, der auf dem friedlichsten Throne der Erde das gezückte Schwert nicht aus der Hand legte; der als Hüter und Pfleger geistiger Güter der Erweiterung weltlicher Besitzthümer seine Thatkraft widmete; der ebenso mild und freundlich der Freude an den Werken des Genius sich hingeben, als er jähzornig bis zur Ausschreitung gegen seine Freunde und Günstlinge verfahren konnte, wenn er seinen Willen durch sie beschränkt sah oder glaubte? Als Raphael sein Bildniß malte, hatte Julius seine Tage des Kampfes hinter sich; im Genuß gesicherten Besitzes und Friedens und der durch ihn hervorgerufenen unvergleichlich hohen und vollendeten Kunstschöpfungen, ruhte er aus von seinen Thaten. So hat ihn Raphael der Nachwelt überliefert, wohl mit dem Ausdruck un-

*) Gest. von J. Delfini — Jest.

geschwächter, aber zur Ruhe verwiesener Kraft; im päpstlichen Hauskleid, auf das der weiße Bart bis zur Brust sich legt; das rothe Sammetkäppchen auf dem Kopf, der sinnend niederblickt; beide Arme auf die Seitenlehnen des Stuhls gelegt, ein Taschentuch in der Linken, auf der man drei Ringe sieht: im Ganzen ein Bild gedankenvoller, erinnerungsreicher, ernster Sonntagsruhe.

Die Carnation dieses Bildnisses ist sehr kräftig mit starken Gegensätzen von Licht und Schatten; der Vortrag in hohem Grade energisch; die Behandlung, auch des Gefältes, breit, aber mit bestimmter Formenbezeichnung; die Darstellung von solcher Einfachheit und sprechenden Wahrheit, daß man es — wie Vasari sagt — nur mit Furcht betrachten konnte, — was wir nun nicht mehr thun. Julius hatte das Bild (mit der „Madonna di Loreto") der Kirche S. Maria del Popolo in Rom geschenkt, wo es noch zu Ende des 16. Jahrh. gesehen worden. Wie es in den Besitz der Familie Medicis gekommen, ist noch unaufgeklärt. Eine vorzügliche, sicher unter Raphael's Augen gefertigte Copie ist aus der Erbschaft des Herzogs della Rovere zu Urbino an seine Nichte Vittoria, Gemahlin des Großherzogs Ferdinand II. de' Medici, nach Florenz gekommen und hängt nun in der Tribune der Uffizj daselbst.

Chronologisches Verzeichniß der Werke Raphael's von 149?—1513.

Seite

Die Kinder Jesus und Johannes, Copie nach Perugino 151
Die Taufe Christi, in München, nach Perugino 152
Die Auferstehung, daselbst, ebenso; zweifelhaft 152
Die Auferstehung, in der Vaticanischen Gemäldesammlung (?) . . . 153
Eine Processionsfahne in Città di Castello 1499. (Dreifaltigkeit — Erschaffung der Eva) 157
Krönung des H. Nicolas von Tolentino, ebendaselbst 1499—1500 . . 157
Christus am Kreuz, ebendaselbst 1500 158

Von 1500—1504.

Des Jünglings Traum 159
Christi Gebet am Oelberg 160
Die Erzengel Michael u. Raphael, für Perugino 161
Madonna der Gräfin Alfani in Perugia 162
Madonna im Pal. Connestabile Staffa 162. 227
Madonna im Berliner Museum Nr. 223 162
Die Krönung Mariä in der Vaticanischen Gemäldesammlung . . . 163

(Predella: Verkündigung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel).

Die Anbetung der Könige bei Bernasconi in Verona, nach Perugino? 164
Zeichnungen für Pinturicchio 166
Apollo u Marsyas 167
S. Michael mit dem Schwert, im Louvre 169
S. Georg ebenfalls mit dem Schwert, ebendaselbst 169
Il Sposalizio 1504 170

Von 1504—1508.

		Seite
Madonna del Granduca	183.	228
Madonna del Duca di Terranuova	138.	230
Bildniß eines Jünglings (in München)		184
Madonna des Lord Cowper		184
Altarbild für die Nonnen von St. Antonio	185.	231
Mit Predellenbildern: Gebet am Oelberg, Kreuztrag., Klage um den Todten		233
Altarbild für Filippo Ansidei	186.	233
Die Anbetung der Könige, aus S. Agostino in Perugia (?)		188
Die Dreieinigkeit in S. Severo in Perugia	191.	234
Die Krönung der Jungfrau für die Nonnen von M. Luca		193
Die Grablegung		194
Madonna im Grünen	207.	236
Die h. Familie mit der Fächerpalme	207.	237
Bildnisse von Angelo u. Maddalena Doni	208.	331
Zwei Frauenbildnisse		332
Madonna del Cardellino	208.	237
Madonna Tempi	208.	229
Madonna del Baldachino	208.	239
Die heilige Familie Canigiani	208.	243
Die Gruppe der Grazien		209
Verkündigung für Achille Grassi		211
Bildniß des Herzogs Guidobaldo		213
Deßgl. der Herzogin Elisabeth (?)		213
Zwei kleine Madonnenbilder für den Herzog von Urbino		213
S. Georg mit der Lanze für denselben		214
Raphael's Selbstbildniß in den Uffizien zu Florenz	214.	332
Die Grablegung (1507) in der Gallerie Borgheſe		215
S. Katharina in der National-Galerie zu London		217
Madonna Colonna im Museum zu Berlin	217.	244
Madonna mit dem schlafenden Kinde (verschollen.)		217
Madonna mit der Nelke; deßgleichen		218
Die h. Familie mit dem Christkind auf dem Lamm, in Madrid		218
Madonna Esterhazy		218
La belle Jardiniere; 1507—1508	218.	245

Von 1508—1513.

Disputa	257.	278
Die allegorischen Figuren der Theologie, Poesie, Philosophie u. Jurisprudenz	259. 286.	287
Sündenfall, Marsyas, Himmelskunde, Salomo's Urtheil		288

		Seite
Parnaß	259.	288
Bildniß eines Jünglings, im Louvre		333
Schule von Athen	259. 260.	292
Die Allegorien der Stärke, Weisheit u. Mäßigung		307
Die Einsetzung des bürgerlichen u. des canonischen Rechts	259.	308
Madonna di Loreto	261.	318
Madonna aus dem Hause Alba	261.	319
Vierge au linge	261.	320
Madonna Aldobrandini	261.	321
Madonna di Foligno	261.	321
Bildniß des Papstes Julius II.	261.	338
Raphael's Geliebte (la Fornarina.)	261.	333
Die Verheißung Abraham's	268.	310
Die Opferung Isaak's	268.	311
Jacob's Traum	268.	311
Gott im feurigen Busch	268.	311
Der Tempelraub des Heliodor	268.	311
Die Messe von Bolsena	268.	315
Der Prophet Jesaias		269
Bildniß des Bindo Altoviti	271.	337
Madonna dell' Impannata	271.	323
Madonna del divino amore	271.	325
Madonna Sutherland		271
Madonna Rogers		271
Madonna del pesce	271.	326
Bildniß einer unbekannten Dame 1512 (fälschlich Fornarina gen.)	272.	335

Namenregister zum ersten Bande.

Accademia Aldina 19.
Accademia delle belle Arti 20.
Accademia Platonica 19. 203.
Accademia Pontaniana 19.
Accolti, Bernardo 27.
Agnolo, Baccio d' 204. 206.
Alberti, Leon Batt. 18. 20. 63.
Albertinelli, Mariotto 206.
Alexander VI. 10. 21 169. 254.
Alexander VII. 248.
Alfani, Gräfin 162.
Alfani, Demenico di Paris 219.
Alunno, Niccolo 98. 134.
Aretino, Pietro 27.
Aretino, Spinello 83.
Arezzo, Guittone d' 27.
Ariosto 56.
Assisi, Tiberio d' 148.
Avanzo 84.
Baglioni, Atalanta 216.
Baglioni, Braccio 171.
Balduccio, Giov. 73.
Bandinelli, Baccio 198.
Bari, Roberto di 27.
Barletta 27.
Baroccio, Andr. 23.
Bartoli, Taddeo 97.
Bartolini 63.
Bartolommeo, Fra 94. 180. 201. 205.
Basaiti, Marco 93.
Beda, Giac. di 126.
Bellini, Giov. 93. 201.
Bembo, Pietro 26. 32. 213.
Bentivoglio 212.
Bessarion 19.
Betto, Bernardino di 148.
Bibiena, Bern. Divizio da 27. 213.
Boccaccio, G. 54.
Boccati, Giov. da Camerino 134.
Bonfigli 97. 132. 135.
Borgia, Cesare 177.
Borgia, Roderigo 9.
Botticelli, Sandro 205. 253.
Boyardo, Matt. 55.
Bramante, 21. 66. 247. 250. 266.
Bramantino, 20. 254. 267.
Braschi, Fürst 318.
Brunelleschi, Fr. 20. 64.
Buffi 108.
Buonarroti, M. A. 96. 140. 180. 198. 206. 250. 254. 260. 266. 309.
Canossa, Lodovico da 27. 30.
Caporali, Giamb. 266.
Caravaggio, Polidoro da 272.
Carpaccio, Vittore 93.
Carnevale, Fra 115.
Carpi, Lodovico da 27.
Castagno A. 197.
Castiglione, Graf 25. 26. 213.
Cavalcanti, Giov. 18.
Cavalcanti, Guido 27.
Cecco, Dom. di 125.
Cesariano, Cesare 266.
Chigi, Agostino 266.

Ciarla, Simon di Batt. 105. 120. 220.
Cimabue 77.
Cione, Andrea di 71. 73. 82.
Civitali, Matt. 75.
Clemente, Erzgieſſer 23.
Colli, General 318.
Comolli VIII. 107.
Condivi 260.
Corradini, Bart. 115.
Costa, Lorenzo 13.
Credi, Lorenzo 133. 205.
Croce, Pietro di Francesco di Santa 20. 24. 115. 254. 267.
Cronaca, Simone Masi 204.
Dante 28.
Dennistoun 25. 103.
Donatello 20. 74. 198.
Duccio 77.
Este, Isabella d' 13.
Ferrara, Ercole di 18.
Fiammingo, Arrigo 21. 253.
Ficino, Marsilio 18. 203.
Fiesole, Fra Giov. da 20. 85. 97. 116. 134. 140. 254.
Fiorentino, Jacomo 24.
Flaminio, M. A. 57.
Förster, Karl 45.
Francia, Francesco 211.
Fregoso, Federico 26. 29.
Fregoso, Ottaviano 26. 29.
Frisio, Nic. 27.
Füssli, H. H. XI.
Gaddi, Taddeo 81.
Gatta, Bart. della 21. 253. 254.
Gaye 138. 196.
Gent, Justus von 24. 116.
Ghiberti, Lor. 20. 73.
Ghirlandajo, Dom. 20. 21. 87. 182. 253.
Ghirlandajo, Ridolfo. 207.
Ghislieri, Guido 27.
Gimignano Vincenzo da 272.
Giorgio, Eusebio di San 190.
Giorgio, Franc. di 23. 24.
Giorgione 93. 201.
Giotto 72. 78. 96.
Giovanni, Berto di 193.
Gonzaga, Cesare 27.
Gonzaga, Elisabetta 25.
Gorizius, Joh. 269.
Gozzoli, Benozzo 20. 87.
Granacci, Franc. 206.
Grassi, Achille de' 175. 211.
Grassi, Agamemnone di 211.
Guicciardini 9.
Guiccinelli 27.
Ingegno, Andr. Aloisii 99. 146.
Innocenz VIII. 9. 140.
Julius II. 21. 212. 250. 273.
Landini, Crist. 18.
Landon 318.
Lanzi, Luigi VIII.
Latini, Brunetto 46.
Lauranna, Luciano 23.
Leo X. 21.
Leopardi 74.
Leto, Pomponio 19.
Lippi, Filippino 37. 87. 182. 205.
Lombardi, Pietro 74.
Lombardi, Tullio 74.
Longhena, Franc. XI.
Lorenzetti, Ambr. 83.
Lorenzo, Fiorenzo di 134.
Luther 43.
Magia 105.
Majano, Benedetto da 205.
Manni, Giannicola 148.
Mantegna, Andr. 13. 18. 91.
Mantova, Sordello da 47.
Marconi, Rocco 93.
Mariotti, 130. 140.
Masaccio 20. 86. 182.
Medicis, Cosmus 18.
—, Giuliano 26.
—, Lorenzo 9. 38.
Melanzio 148.
Melozzo 118.

Mengs, R. 184.
Michelozzo 74.
Mirandola, Pico da 18. 38.
Modena, Peregrino da 272.
Monte, Pietro 27.
Montefeltro, Federico da 22. 103. 123.
Napoli, Pietro da 27.
Nelli, Mariano di Martino 125.
Nelli, Ottaviano 125.
Nicolaus V. 20. 21. 254.
Ortona, Morello da 27.
Pallavicino, Gasp. 27.
Palma vecchio 93. 201.
Parte, Bernardina 113.
Passavant, J. D. XV.
Paul II. 20.
Paul III. 308.
Paul IV. 140.
Paul V. 248.
Penni, Franc. 193. 272.
Peroxini, Maestro Pietro 130.
Perugino, Pietro 13. 21. 99. 121. 123. 127 ff. 137. 192. 253. 254. 266.
Pollajuolo 74.
Pordenone 201.
Portinari, Folco 50.
Puglia, Franc. da 41.
Pungileoni IX.
Quincy, Quatremere de X.
Razzi, Antonio 254. 258.
Rehberg, Friedr. XII.
Riario, Girol. 8.
Robbia, Luca della 74.
Romano, Giov. Cristoforo 27. 30.
Romano, Giulio 193. 272.
Roselli, Cosimo 21. 253.
Rosini, Giov. IX.
Rovere, Giovanna della 27. 176.
Rumohr, B. v. XII. 136. 168.
Sangallo, Ant. di 206. 266.
Sangallo, Giuliano di 205. 250.
Sannazaro, Jac. 55.
Sanseverino, Lor. u. Jac. 114.
Sansovino, Andr. 75. 204. 252. 269.
Sansovino, Jac. 75. 252. 266.
Santi, Giov. 105. 137.
Santi, Bart. 113. 124.
Sarto, Andrea del 207.
Savonarola 38.
Scala, Can grande della 50.
Sforza, Franc. 12.
Siena, Angelo u. Agostino da 73.
Siena, Guido da 77.
Siena, Symon da 85.
Signorelli, Luca 21. 88. 116. 140. 253. 254. 266.
Sinibaldo. 148.
Sixtus IV. 8. 20. 140. 254. 261.
Soderini, Pietro 176.
Spagna, Lo 147.
Squarcione, 91.
Staffa, Connestabile 162.
Taddei, Taddeo 207.
Terpandro 27.
Tiranni, Pietro 111.
Tiziano 93. 201.
Turini, Baldassare 212, 241.
Udine, Giov. da 21. 272.
Urbino, Francesco Maria da 221.
Urbino, Guidobaldo da 25. 103. 169.
Vaga, Pierino del 21. 193. 272.
Vanucci, Crist. 132.
Vasari, VII. 174. 196.
Verona, Giov. da 308.
Verrocchio, Andr. 133.
Vinci, Leonardo da 20. 95. 123. 133. 137. 178. 196.
Visconti, Fil. Maria 12.
Visconti, Galeazzo Maria 12.
Visconti, Giov. Galeazzo 12.
Viti, Timoteo 24. 119.
Volterra, Franc. da 82.
Zevio, Aldighiero da 83.

Leipzig.
Druck von C. P. Melzer.

Digitized by Google

Raphael.

Raphael.

Von

Ernst Förster.

Zweiter Band.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1868.

F. GOLL
MED. DOCTOR
ZURICH

Vorrede.

Während des Drucks vom ersten Bande und im Laufe dieses Jahres sind einige Bücher erschienen, deren Gegenstand — wenigstens zum Theil — das Leben und die Werke Raphael's bilden, und die als wesentliche Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte betrachtet werden müssen; weßhalb ich ihrer hier zu gedenken mich für verpflichtet halte, wie ich in der Vorrede zum ersten Bande die verwandten literarischen Arbeiten besprochen habe. Es sind diese: Charles Clément, Michel Ange, Léonard de Vinci, Raphael etc. 2me éd. Paris 1867. — A. F. Rio, Michel-Ange et Raphael avec un supplément sur la décadence de l'école Romaine, Paris 1867. — J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, A new History of Painting in Italy, etc. Vol. III. 1866.

Von dem anderweitigen Inhalt dieser Bücher absehend beschränke ich mich hier natürlich auf das, was sie in Beziehung auf Raphael enthalten.

Die beiden ersten haben das gemein, daß sie für einen größern Leserkreis bestimmt sind, bei welchem sie nicht allein Liebe zur Kunst, sondern auch soviel Kenntniß von den bedeutendsten Kunstschöpfungen (namentlich Raphael's) voraussetzen, daß deren Name, oder allgemeine Bezeichnung, ohne näher eingehende Beschreibung genügen muß, um für die daran geknüpf-

ten Betrachtungen und Bemerkungen eine ausreichende Anschauung im Gedächtniß zu haben. Beide halten sich somit in den Grenzen der Charakteristik Raphael's vom insonderheit künstlerischen, wie vom allgemein menschlichen Gesichtspunkt aus, und bestimmen danach ihre Auffassung und Beurtheilung der Werke, ohne gerade in kritische Untersuchungen über Aechtheit und Zeitfolge sich besonders tief einzulassen. Wesentlich aber unterscheiden sich Beide darin, daß Clément dem Fortschreiten Raphael's von der Schule Perugino's zu und auf den Wegen der Renaissance mit voller Zustimmung folgt, während Rio mit Herz und Sinn an dem den Jugendwerken Raphael's inwohnenden kirchlich-religiösen Geiste der umbrischen Schule festhält, und den Uebergang zu einer mehr weltlichen Richtung als das Betreten eines Irrwegs bezeichnet und namentlich an der Darstellung mythologischer Gegenstände, wodurch dem Heidenthume Thüre und Thor geöffnet würde, ein großes Aergerniß nimmt.

Clément verwirft übrigens nicht etwa unbedingt und ohne Unterschied die Grundzüge der umbrischen Schule. Er betont aber nachdrücklich den Gegensatz zwischen der „innigen Religiosität der ältern Meister", eines Bonfigli ꝛc., und der „Schwäche, systematischen und conventionellen religiösen Sentimentalität ihrer Nachfolger, des Perugino, Pinturicchio u. A." und rühmt dagegen Raphael, der, nachdem er „viele Jahre unter dem geheiligten Joch geblieben, zu dem fruchtbaren Feld des Naturalismus überging, wenn er auch dann gleichwohl die Merkmale seiner Herkunft behielt". Daneben aber unterschätzt er offenbar Raphael's schöpferisches Vermögen, wenn er vom einseitigen Standpunkte Michel Angelo's aus in dessen, vom Bewußtsein seiner unnahbaren Originalität eingegebenes Urtheil einstimmt, „daß Raphael mehr seinem Studium, als seiner Naturanlage verdanke." So kommt es, daß er in der „Grablegung" nur

eine Wiederholung Mantegna's, in den „Sibyllen" eine Nachahmung Michel Angelo's findet; daß die Betende im Burgbrand, die Gruppe des seinen greisen Vater rettenden Mannes daselbst, die Figuren der Sanftmuth und der Gerechtigkeit im Constantinsaal, sowie manches andere für ihn „langweilig" sind. Aber er ist kein Gegner des Idealismus Raphael's, den er mit Hegel's Worten rechtfertigt: „In Betreff der Formen und der Art des Ausdrucks nimmt der Künstler nicht alles was er in der Natur findet, und weil er es so findet. Wenn er die Natur zum Modell nimmt, geschieht es nicht, weil sie es so oder so geformt hat, sondern weil sie es gut gemacht hat. Nun, dieses „gut" ist etwas mehr, als das Wirkliche selbst, das unsern Sinnen sich darbietet." Das heißt freilich die Natur könne über sich selbst hinausgehen, während dieß vom Naturalismus mit Recht bestritten, vom Idealismus dagegen gerade als Aufgabe der Kunst in Anspruch genommen wird!

Die Darstellung Clément's und die Beurtheilung der Raphaelischen Werke beruht fast durchgängig auf eigner und zwar unbefangener Anschauung eines klaren Blickes und eingehendem Verständniß; doch hält sie sich nicht frei von Widersprüchen. So sagt er: „Die Wandgemälde im Vatican, in Della Pace, der Farnesina und in S. Maria del Popolo müssen ohne Zweifel als die importanteste Partie Raphael's, als das wirkungsvollste Ergebniß seines Genies betrachtet werden." Dann aber sagt er von den „Tapeten": „Hier zeigen sich Raphael's hervorragende Eigenschaften in ihrer ganzen Größe: Kraft und Originalität der Erfindung, Schönheit der Form, Einfachheit der dramatischen Darstellung, Klarheit der Gruppierung, richtige Lichtvertheilung, großer Styl der Gewandung; alles vereint!" In der Transfiguration hat Raphael, nach Clément's Ansicht, „den Eindruck der Einheit, der jedem Kunstwerk eine Nothwendigkeit

ist, vernichtet. Die untere Gruppe macht eine melodramatische Wirkung." Dennoch, und obschon er vieles in Raphael's Werken langweilig, conventionell findet, rühmt er von ihm, „daß er bis zum Tode die Jugendfrische in seinen Arbeiten bewahrt habe", ein Ausspruch, der — wenn er auch einen Widerspruch gegen sich selbst enthält — allein hinreicht, sein Buch den Freunden der Raphaelischen Kunst lesenswerth zu machen.

In A. F. Rio's Buch tritt uns der tiefsinnige, strenggläubige Katholik, der Kenner und Verehrer hochmittelalterlicher Cultur und Lebensanschauungen, wie wir ihn aus seinem höchst schätzbaren Werke „L'Art Chrétien. Paris et Friburg-en-Brisgau. 1861." kennen, entgegen mit dem hohen Ernst idealer Auffassung, mit der Wärme moralischer und religiöser Anschauungen und Empfindungen, die sich in einzelnen Fällen bis zum Feuer sittlicher Entrüstung steigert; mit umfassender, auf vieljährigen Studien und wiederholter Betrachtung der Werke gegründeter Kenntniß, einer einnehmenden Sprache und einer seltenen Reinheit und Schönheit des Vortrags.

Mit den Worten der Einleitung: „Die umbrische Schule ist in der Malerei, was in der Poesie der Hymnus" kennzeichnet er sogleich den Standpunkt, den er den Werken Raphael's gegenüber einnimmt; wenn er auch nicht ansteht, eine scharfe Scheidelinie zu ziehen zwischen Perugino's und Pinturicchio's frühern und spätern Leistungen; und gern zugibt, „daß Raphael ungeachtet seiner Verehrung der antiken Kunst (die er zuerst in der Grazien-Gruppe in Siena kennen gelernt) und ungeachtet der Einwirkung des Naturalismus in den Cartons von Michel Angelo und Leonardo, immer er selbst geblieben sei. Aber — sagt er weiter — wie viel Schönes er geschaffen, wie sehr er namentlich die heilige Jungfrau zu verherrlichen gestrebt — über alles ist es ihm nur in der Madonna del Granduca gelungen,

vor welcher die Worte fehlen um die Bewunderung auszudrücken, die sie uns einflößt; ein Werk, das wie kein anderes der christlichen Kunst die Eigenschaften einer himmlischen Vision hat und in welchem er die göttliche Harmonie, die bei dessen Ausführung seine Seele durchklang, in einer Weise wiedergab, wie nie wieder bei seinen nachfolgenden Gemälden, wenn sie auch ein Zeugniß sein mochten für seine fortschreitende Entwickelung.

Aber eben in diesen huldigt er nicht mehr religiösen Eingebungen, sondern ästhetischen Anforderungen; in der H. Familie Canigiani, in der Madonna mit der Nelke, der Vierge au ligne, der Madonna aus dem Hause Niccolini (j. Lord Cowper), deßgleichen aus dem Hause Colonna, im Reveil de l'Enfant, den Madonnen Tempi, — della Tenda — di Loreto — Aldobrandini — Orleans — della Sedia! und der Vision des Ezechiel — herrscht — an der Stelle des Göttlichen das menschlich Rührende, an der Stelle der Andacht — der Cultus des Schönen, so daß man davor nicht beten, davon noch kaum als von Madonnen und h. Familien sprechen kann." Und so ist dem Verf. von den Fresken des Vaticans „trotz Göthe*) und des protestantischen Geschichtschreibers Papst Leo's X., aber mit Friedrich Schlegel, die Disputa das vorzüglichste Werk nicht nur Raphael's sondern aller, auch mit vollstem Recht bewunderten Bilder. Hier herrschen noch die umbrischen Traditionen; Raphael aber, indem er über sie und über sich hinwegschritt, bezeichnete — so scheint es — die verhängnißvolle Grenze, über welche hinaus nicht zu gehen war, wenn die Kunst noch eine christliche sein wollte."

*) Kunst und Alterthum Bd. 3. Heft 2. p. 150. „Der passive Beschauer, der Dilettant, wird von der Anmuth in Raphael's früheren Arbeiten mehr angezogen und ist geneigt, sie höher zu achten, als die Werke der spätern Zeit; aber der ernstere Forscher, tiefer in das Wesen der Kunst Eindringende, gesteht mit vollem Recht diesen (spätern) den Vorzug zu.

Hinsichtlich der Erklärung des Bildes hält sich Rio, ohne eine eigne zu suchen, an die traditionelle (des Vasari und Ghisi): daß Raphael darstellen wollte, wie die H. Dreinigkeit durch ihr unmittelbares Erscheinen dem Streit über die Transsubstantiationslehre ein Ziel gesetzt habe. — Da nun die „Schule von Athen," nach Rio's Ansicht, außerhalb der christlichen Kunst liegt, so läßt ihn folgerichtig die Erklärung dieser „räthselhaften Composition" sehr gleichgültig, „da hier die ästhetische Frage alle andern überwiegt." Und fast scheint es, als wolle Rio bei religiösen Gegenständen der Schönheit und Anmuth den Weg ganz verlegen, wenn er von den Sibyllen in S. Maria della Pace sagt, „daß sie, ihrer Gewandungen entkleidet, recht wohl die drei Grazien und eine Parze vorstellen könnten."

Zu den Werken Raphael's, die er am höchsten stellt, zählt er das Spasimo di Sicilia, die Madonna di S. Sisto, die Tapeten und die Transfiguration; und beklagt es tief, daß ihn architektonische, und gar antiquarische Aufträge, „die ihn zur Antike getrieben," von seinem eigentlichen Beruf getrennt hätten.

Aber „Raphael war noch häufiger als Christ, denn als Künstler, seinen umbrischen Traditionen untreu." Damit deutet Rio nicht nur auf das Verhältniß zu Margherita (der s. g. Fornarina), sondern auch daß er ihr Bildniß in vielen seiner Gemälde angebracht, ja sogar zur Sixtinischen Madonna verwendet habe. „In seinem letzten Willen bedachte er (zunächst nach den Verwandten) gerade Diejenigen, die ihn auf den Weg des Verderbens geführt: Margherita, Giulio Romano (diesen finistren Namen, den entartetsten seiner Schüler) und Bibiena, in dessen Dienst er seine Phantasie und seinen Pinsel beschmutzt hatte."

Und wenn nun Raphael sich seine Grabstätte im Pantheon erwählte, so hat das (nach Rio) sicher eine doppelte Bedeutung:

„er befriedigte damit seine Liebe zum heidnischen Alterthum, aber er erinnert sich auch, daß das Pantheon zur Kirche S. Maria ad Martyres geworden, und stellt als Hüterin und Beschützerin seiner Seele die Heilige Jungfrau an sein Grab."

Der mit großer Entschiedenheit festgehaltene Widerwille gegen die Verweltlichung der christlichen Kunst hindert indeß Rio nicht, „die hellenische Anmuth" in Raphael's Werken zu erkennen und die Fülle der Schönheit darin zu bewundern; allein er hält ihn auf einer Höhe, zu welcher die Reize des Erdenlebens nicht erwärmend emporreichen, und auf welcher nur das Werth hat, was nach noch höhern Regionen zeigt und trägt.

Zu den besonders beachtenswerthen Andeutungen, die das Buch enthält, rechne ich die Werthschätzung des Studiums der Kupferstiche Marc Antons nach den Handzeichnungen Raphael's, durch welche sichtbare Lücken in seinen bisherigen Biographien ausgefüllt werden könnten; wobei er auf einen Aufsatz von M. Charles Blanc in der Gazette des Beaux-Arts, Septembre 1863 verweist. — Auch ist das „Supplément" nicht zu übersehen, in welchem er sich über die Schüler Raphael's ausspricht und die Gründe des Verfalls der Kunst nach ihm aufdeckt, und die er nicht — wie es häufig gesagt und trotz aller Widerlegung wieder gesagt und behauptet worden — im Protestantismus sieht, sondern (außer der Vorliebe für das Antike, Heidnische) darin, daß Raphael für Alle, die ihm folgten, arbeitete, statt sie (wie Leonardo seine Schüler) arbeiten zu lehren; so daß sie ohne ihn den Halt verloren, die Welt aber noch immer in ihnen Raphael selbst zu sehen glaubte.

Crowe's und Cavalcaselle's History of Painting in Italy darf man wohl, ohne ernste Widerrede zu befürchten, neben Schnaase's Allgemeiner Kunstgeschichte als die bedeutendste kunstgeschichtliche Arbeit unsrer Tage anführen.

Nicht allein, daß die Verfasser die einschlägige Literatur alter und neuer Zeit in größter Ausdehnung und mit kritischer Einsicht zu Rathe und Beweisführung gezogen; und die darin niedergelegten Nachrichten von verlorenen und zu Grunde gegangenen Werken sorgfältig gesammelt und eingetragen: so haben sie auch eine so vollständige Kenntniß italienischer Malereien — ob sie in Museen und Galerien, in Kirchen, Klöstern oder im Privatbesitz, ob in Italien, Deutschland, Frankreich oder wo sonst in Europa sich befinden — durch eigne Anschauung und das eingehendste Studium sich erworben, wie vor ihnen Niemand sich dessen rühmen kann. In der That scheint namentlich in Italien kein Ort so klein und entlegen, keine Kirche, kein Convent so versteckt und vergessen, daß sie nicht da gewesen und Materialien für ihr Werk gesammelt. Und wer aus eigner Erfahrung weiß, wie vielen äußern Hindernissen man auf solchen Wegen begegnet, wie wenig man bei anhaltendem, ernstem Studium von Kunstwerken in 4—6—8 Stunden in sein Notizbuch eintragen kann, der muß verwundert sich fragen, wo die Verfasser die Zeit hergenommen zu ihren detaillierten Beschreibungen und Beurtheilungen von Gemälden, deren Zahl in die Tausende reicht?

Nächst einer so beispiellosen Vollständigkeit ist das genannte Werk durch den darin herrschenden kritischen Scharfblick ausgezeichnet. Ich weiß nicht, in welcher Weise die Verfasser sich in die Arbeit getheilt; aber aus persönlicher Bekanntschaft mit Cavalcaselle weiß ich, daß dieser eine seltene Begabung hat für das Erkennen und Unterscheiden der einzelnen Künstlerweisen, für das, was — wie man sich ausdrückt — den „Kunstkenner" macht.

Der dritte Band, der die Meister vom Ende des 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts, in Toscana und Umbrien zum Gegenstand hat, beschäftigt sich noch nicht geradezu mit

Raphael; allein die Abschnitte über die umbrische Schule, über Perugino, Pinturicchio, Spagna, Eusebio und andere seiner Zeitgenossen geben den Verfassern häufig Gelegenheit, von ihm und seinen Jugendwerken zu sprechen, wobei sie sich denn öfter in Widerspruch mit fremden Ansichten und Urtheilen befinden.

Die Kunstkennerschaft ist sicher eine sehr ernste Sache, da ohne sie die Kunstgeschichte — wenn sie sich etwa nur auf Documente, auf Original-Quittungen oder gar nur auf Traditionen ꝛc. stützen wollte — auf ziemlich schwachen Füßen einhergehen würde. Sie hat aber auch ihre heitern Seiten! Der Kunstkenner, oder der sich für einen hält, ist von der Alleingültigkeit seines Urtheils so überzeugt, daß er verächtlich, oder im besten Fall mitleidig auf Andersdenkende oder Ungläubige herabsieht, es aber vorkommenden Falls nicht verschmäht, seine Behauptungen wie seine Geringschätzung noch durch anderer Autoritäten gleichlautende Urtheile zu verstärken, gesetzt auch, diese Autoritäten ständen in andern Fällen mit ihm und unter sich in Widerspruch.

Dieß so gewöhnliche Bewußtsein der Kunstkenner von ihrer Ueberlegenheit könnte sich leicht zu mäßiger Bescheidenheit mildern, wenn sie der Täuschungen gedächten, denen so viele ihrer Collegen von jeher ausgesetzt gewesen, der Widerrufe, zu denen unwidersprechliche Belehrung oder auch klarere Erkenntniß sie gezwungen. Mußte nicht selbst Giulio Romano in Mantua vor dem Bildniß Leo's X., das er dem Vasari als das Original Raphael's zeigte, und in welchem er diesem die Stellen nachwies, die er selbst darauf gemalt haben wollte, sich von eben diesem belehren und überzeugen lassen, daß es eine Copie, und zwar von Andrea del Sarto sei! Hat sich nicht Winkelmann, der große Kenner der antiken Kunst, durch einen Jupiter und Ganymed täuschen lassen, daß er das ganz moderne Machwerk als ein

antikes Wandgemälde im Stich veröffentlicht hat! Und nun gehe man durch die Galerien, deren Directoren doch von jeher Kunstkenner waren, oder dafür gelten, und frage nach der Berechtigung so vieler Raphael's und Leonardo's, Tizian's, Correggio's, Claude Lorrain's und Rubens ꝛc., von den Privatsammlungen nicht zu sprechen!

Daß über die Urheberschaft und Ausführung der Sixtinischen Madonna jemals eine Meinungsverschiedenheit unter den Kennern geherrscht haben könne, wird kaum glaublich erscheinen. Graf Lepel aber stellte (in einer besondern Schrift und im Artistischen Notizenblatte von 1825) unter Beifügung vieler angeblicher Beweisgründe und mit Berufung auf Hofrath Aloys Hirt's Uebereinstimmung die Behauptung auf: „die Sixtinische Madonna ist ein Werk des Timoteo Viti.“ Hirt, der berühmte Kunstkenner in Berlin, trat der Berufung auf ihn mit der Erklärung entgegen, „daß derjenige, der glauben möchte, daß Timoteo della Vite bei der Madonna di S. Sisto die Hand im Spiele gehabt habe, sicherlich im Irrthum sei;“ fügte aber hinzu: „Es wird keinen Kundigen befremden, wenn ich behaupte, daß Raphael diese Arbeit dem Fattore (Francesco Penni) anvertraut hat.“ Wer von Beiden ist nun der Kenner?

Der große und verdienstvolle Kunstforscher, B. v. Rumohr, hat nicht nur eine Anzahl Bilder dem Raphael zugeschrieben, die diesen Namen durchaus nicht haben aufrecht halten können, sondern er ist auch (im III. Bde. der „Italienischen Forschungen“) mit der fast unbegreiflichen Behauptung aufgetreten, „daß die Ausführung der Grablegung Borghese großentheils dem Ridolfo del Ghirlandajo zuzuschreiben sei.“

Die Kunstkennerschaft Passavant's — namentlich in Betreff Raphael's — wird nicht leicht Jemand in Zweifel ziehen. Wie wenig er mit v. Rumohr's Urtheilen übereinstimmt, weiß

Jeder, der seinen „Rafael" kennt. So sehr achtet man ihn als Autorität, daß man eine abweichende, selbständige Ansicht über Aechtheit oder Unächtheit eines Gemäldes mit seinem bloßen Namen niederzuschlagen pflegt. Nun aber vergleiche man seine eigenen Ansichten und Urtheile des I., II. und III. Bandes unter einander! Soll der Glaube an die Unfehlbarkeit seiner Kennerschaft nicht leiden, wenn er ein Bild im Berliner Museum (Bd. I. S. 24) dem Giovanni Santi zuschreibt und einen Kinderkopf daraus als das Bildniß des dreijährigen Söhnchens Raphael in Kupfer stechen läßt, alsdann aber im dritten Bande, S. 5 davon sagt: „das schöne Bild (dessen apokryphe Inschrift mit dem Namen Jo. Sanctius entfernt worden) ist ein Werk des Timoteo Viti"? Ferner, wenn er von der „Geburt Christi im Vatican" (im I. Bde. S. 57) sagt, es sei ein etwas schwaches Bild nach einer Composition des Perugino, von einem seiner Schüler ausgeführt, worin aber entschieden der Kopf des Joseph von Raphael's Hand sei"; sodann (Bd. II. S. 5): „Raphael's Mitwirkung zu diesem Bilde wird durch eine Handzeichnung von ihm in der Sammlung des Brittischen Museums über allen Zweifel erhoben"; und endlich (Bd. III. S. 81): „dieses Gemälde ist ein Werk, welches Giovanni, lo Spagna genannt, für die Klosterkirche der Minori riformati della Spineta bei Todi im Jahre 1507 ausgeführt, und wofür er 200 Ducaten in Gold erhielt. — Das Berliner Museum besitzt eine Anbetung der Könige auf ungrundierter Leinwand, angekauft 1833 als ein Gemälde Raphael's (vgl. I. 147). Im Bd. I. p. 66 bezeichnet es Passavant als ein „bedeutendes Werk Rafael's, das er aus Dankbarkeit für gastfreie Aufnahme in der Abtei zu Ferentillo dort gemalt habe." Auch im Bd. II. p. 16 wird Raphael's Urheberschaft dafür — nur mit Ausnahme der Einfassung — aufrecht erhalten; im Bd. III. p. 85 werden aber

eine Anzahl Gründe aufgeführt, „welche für die Ansicht sprechen, daß Rafael nicht der Meister jener Anbetung der Könige ist, und jene unterstützen, welche sie dem Spagna zuschreibt." Doch genug der Beispiele, deren Aufzählung sich leicht noch vermehren lassen würde, die aber hinreichen, einem von Passavant's Aussprüchen abweichenden Urtheil auch einige Berechtigung zuzugestehen, da er sie ja selbst leicht in einem vierten Bande oder in einer neuen Auflage seines Werkes hätte anerkennen können.

Diese Berechtigung dürften nun wohl zunächst Crowe und Cavalcaselle in Anspruch nehmen, deren Autorität — freilich je nach Umständen abwechselnd — angerufen wird. Die obenerwähnte Handzeichnung „Rafael's" (nach Passavant) im Britischen Museum erklären sie mit manchen andern von Passavant ihm zugeschriebenen als „nicht von Raphael". (Crowe ꝛc. III. p. 224. 304. 306.) — „Die Erzengel Michael und Raphael" aus der Certosa zu Pavia, die Passavant (II. p. 6) unbedingt dem Raphael zuschreibt, erklären Crowe und Cavalcaselle (III. p. 223) ebenso unbedingt für Perugino's Arbeit. Ganz in gleicher Weise widersprechen sie der Ansicht Passavant's (I, 77; II, 31; III, 88), daß das Gebet am Oelberg (bei Mr. Fuller Maitland aus Palazzo Gabrielli in Rom) von Raphael sei, und führen es (III, 308 f.) unter den Arbeiten Lo Spagna's auf.

Auffallender wird der Widerspruch solcher Kenner, wenn die Rollen wechseln, wenn z. B. Crowe ꝛc. (III, 315) den „Gott Vater" in der Magliana bei Rom als nach einer Zeichnung von Raphael „aus der Zeit der Deckenbilder im Saal des Heliodor, in seinem besten Geiste concipiert", aber von ihm selbst nicht ausgeführt, bezeichnet; Passavant aber (II, 350) von dem Bilde sagt, daß es von einem Schüler Raphael's erfunden und ausgeführt sei. — Von einer h. Jungfrau in der Glorie, die dem von andern Heiligen umgebenen S. Thomas ihren

Gürtel gibt, und die Paſſavant (I, 130; II, 414) als ein von Raphael componiertes und 1508 unvollendet in Florenz zurückgelaſſenes Gemälde bezeichnet, ſagen Crowe und Cavalcaſelle (III, 540 not.), „daß ſie in demſelben nichts von (Fra Bartolommeo, noch von) Raphael ſehen können, daß die techniſche Behandlung der des Ridolfo Ghirlandajo gleiche, daß aber die Compoſition weſentlich dem Granacci gehöre.“ Wie weit auseinander liegen ſolche Kenner-Wahrſprüche!

Uebrigens äußern ſich Crowe und Cavalcaſelle häufig derart, daß an Einem Bilde die Weiſen verſchiedener Meiſter ſichtbar ſind, wie z. B. (III, 247) an dem Gekreuzigten in La Calza zu Florenz, nach Vaſari von Perugino, bei welchem Gemälde „im Täufer etwas Peruginesкes, im Hieronymus und der Magdalena mehr von Signorelli iſt, während Chriſtus ſelbſt an Filippino und Raffaelino del Garbo erinnern.“ Faſt möchte man lächeln, wenn ſich die Kennerſchaft ſo fein zuſpitzt, da ſie damit das Anſehn gewinnt, als wolle ſie freie Hand behalten, vorkommenden Falls ſich in letzter Inſtanz für Einen oder den Andern zu entſcheiden, ohne in einen Widerſpruch mit ſich ſelbſt zu gerathen. Unter ſolchen Umſtänden, daß die anerkannteſten Kunſtkenner theils mit ſich ſelbſt, theils unter einander verſchiedener Meinung ſind, oder ihre Unſicherheit zu verbergen ſuchen, wird auch noch andern Sterblichen ein ſelbſtändiges Urtheil freiſtehen. Ich habe von dieſer Berechtigung Gebrauch gemacht, wenn ich (abweichend von Paſſavant II, 31) in dem H. Sebaſtian aus der Sammlung des Grafen Lochis, jetzt in der öffentlichen Galerie zu Bergamo, nach Erfindung, Zeichnung und Ausführung ein Werk des Pietro Perugino und nicht des Raphael geſehn; wenn ich den Chriſtus mit den Wundmalen, früher bei dem Grafen Toſi, nun in der öffentlichen Galerie zu Brescia (Paſſavant II, 45), nicht

unter den Jugendwerken Raphael's aufgeführt; wenn ich die beiden Vallombrosaner Mönche in der Akademie zu Florenz (Ebend. II, 66) entschieden (und zwar in Uebereinstimmung mit Crowe und Cavalcaselle III, 194) für Perugino's und nicht für Raphael's Arbeit halte; wenn ich in dem weiblichen Bildniß der Galerie Pitti (Passavant II, 336) so wenig Raphael's Hand, als eine Aehnlichkeit mit der „Fornarina" erkennen kann, u. s. w. — ebenso, wenn ich „Apollo und Marsyas", das Bild, das Passavant (III, 174) dem Timoteo Viti zuschreibt, als eine ganz unverkennbare Jugendarbeit Raphael's in Anspruch nehme, u. s. w. Mit gleicher Entschiedenheit halte ich gegen Vasari, Passavant und Cavalcaselle meine Behauptung aufrecht, daß „die Anbetung der Könige" aus S. Agostino, jetzt in der Galerie zu Perugia, nicht von Eusebio di S. Giorgio sein kann, wenn die beiden, zwei Jahre später gemalten, mit seinem Namen beglaubigten, ganz geistlosen Fresken in S. Damiano bei Assisi wirklich von ihm sind. Die von Crowe und Cavalcaselle gegebene Charakteristik Eusebio's stimmt ganz mit diesen Fresken, nicht aber mit der Schönheit der Composition und Zeichnung und den feingefühlten Motiven jener „Anbetung", für welche der Meister, wenn es Raphael nicht sein kann, noch gefunden werden muß. (Vgl. Bd. 1. S. 188 ff.) Ich bemerke hierbei, daß die Buchstaben im Kleidsaume des braunen Königs nicht (wie Crowe und Cavalcaselle III, 340 wollen) S. I. sind, sondern mit Verzierungen gemischt SCIALVQ ISKL (wahrscheinlich ohne Bedeutung!) Uebrigens sind Crowe und Cavalcaselle doch weit entfernt von der Behauptung, oder gar dem Beweise, daß das Bild von Eusebio sei; sie sagen nur, „daß es vermuthlich (probably) sein, und nicht, wie Einige wollten, Raphael's, Werk sei." Nun, darüber läßt sich sprechen!

Ich habe diesem Bande ein Verzeichniß der beglaubigten, aber verschollenen Werke angefügt; ferner ein Verzeichniß von solchen Gemälden, die dem Raphael nach meiner Ansicht mit Unrecht zugeschrieben werden, oder über die mir, als völlig unbekannt, kein Urtheil zusteht. Vollständig ist es nicht, und kann es nicht sein, da die Ansprüche an den gefeierten Namen unbegrenzt sind. Wer mehr verlangt, den muß ich auf das viel reichhaltigere Verzeichniß bei Passavant verweisen. Dasselbe gilt von Handzeichnungen und Studien, deren Fundorte ich in einem besondern Verzeichniß, aber ohne ausführliche Angaben, aufzähle; sowie von Copien aus alter und neuer Zeit. — In Betreff der Kupferstiche verdanke ich viele schätzbare Nachweisungen dem „Beschreibenden Verzeichniß einer Privatsammlung von Kupferstichen (von Wilh. Engelmann). Leipzig 1866."

Außer dem chronologischen Verzeichniß sämmtlicher, im ersten und zweiten Bande aufgeführten Werke Raphael's glaubte ich zur Bequemlichkeit der Leser auch ein alphabetisch geordnetes Verzeichniß der Orte hinzufügen zu sollen, an denen sich gegenwärtig die ausgeführten Werke Raphael's befinden; deßgleichen ein Namenregister der in diesem Bande aufgeführten Personen. Endlich habe ich auch nicht unterlassen wollen, die Bildnisse Raphael's aufzuführen, die von ihm selbst oder noch bei seinen Lebzeiten von Andern gemacht worden sind.

München, im November 1867.

Ernst Förster.

Inhaltsverzeichniß

des zweiten Bandes.

Seite

Raphael unter Leo X. Von 1513 bis 1518. 1

Raphael's Werke der Malerei. Von 1513 bis 1518. 54

Wandgemälde in der Stanza di Eliodoro (Fortsetzung) und in der Stanza dell' Incendio . 60

Gemälde dramatischer Form (Grablegung) . . . 75

Die Tapeten 80

Gemälde epischer Form 101

Die Bibel Raphael's 101

Galatea in der Farnesina zu Rom 125

Amor und Psyche in der Farnesina zu Rom . . . 132

Gemälde lyrischer Form 142

Die Sibyllen und Propheten in S. Maria della Pace 142

Die Capelle Chigi in S. Maria del Popolo . . . 153

Das Gesicht des Ezechiel 155

Die heilige Cäcilia 159

Die Triumphe Amor's im Badezimmer des Cardinals da Bibiena im Vatican 162

Bildnisse 166

Raphael als Architekt und sein Verhältniß zur Antike 173

Raphael unter Leo X. Von 1518 bis 1520. 215

Raphael's Werke der Malerei. Von 1518 bis 1520 215

Bildnisse 251

Gemälde lyrischer Form 258

Gemälde dramatischer Form 290

Raphael unter Leo X. Letzte Lebenszeit, Tod u. Begräbniß 307

Anhang.

Seite
Bildnisse Raphael's, aus seiner Zeit 324
Chronologisches Verzeichniß der Werke Raphael's von 1513—1520 327
Verzeichniß der verloren gegangenen oder bis jetzt noch nicht aufgefundenen Werke Raphael's . . 330
Verzeichniß derjenigen Gemälde, die (nach meiner Ansicht) Raphael mit Unrecht zugeschrieben werden; sowie derjenigen, von denen ich eine bestimmte Kenntniß nicht habe 332
Alphabetisches Verzeichniß der Orte, an denen Raphael's **ausgeführte Werke** zu finden sind . . . 335
Alphabetisches Verzeichniß der Orte, an denen **Handzeichnungen** Raphael's zu finden sind 339
Namenregister zum zweiten Bande 345

Raphael unter Leo X.

Von 1513 bis 1518.

Am 13. Febr. 1513 war Papst Julius gestorben, und ohne Verzug das Conclave zusammengetreten, um über seinen Nachfolger die Entscheidung zu treffen. Bei der Unsicherheit des Ausganges einer Papstwahl konnte Raphael wohl Besorgnisse hegen, daß die von Julius begonnenen großen Kunstunternehmungen leicht eine Unterbrechung erleiden würden. Gerade das Gegentheil trat ein! Die nun kommende Zeit schien es darauf abgesehen zu haben, alles was Julius als Schutzherr der schönen Künste gethan, in Schatten zu stellen, und Nebenumstände wirkten mit, sie zur eigentlichen Glanzperiode in Raphael's Leben zu machen.

Die Wahl des Conclaves fiel einstimmig auf den Cardinal Giovanni de' Medici. Welche Mittel er angewendet, dieß Ergebniß herbeizuführen — wer mag es sagen? Auffallend wird es immer bleiben, daß einer der entschiedensten Feinde seiner Familie, der Cardinal Soderini, Bruder des durch die Medici gestürzten lebenslänglichen Gonfaloniere von Florenz, seine Wahl am eifrigsten und nachdrücklichsten betrieben hatte. Unverkennbar war der glückliche Ausgang der mediceischen Unternehmungen gegen Florenz und die Wiederherstellung ihrer

Herrschaft daselbst, 1512, eine mitwirkende Ursache, ein Mitglied dieses Hauses auf den römischen Thron zu bringen, und sich damit die Freundschaft des mächtigen Nachbarn zu sichern. Vielleicht auch mochte man Werth darauf legen, daß die Fortführung der ruhmreichen Kunstunternehmungen Julius' II. in die Hände eines Mannes gelegt würden, der durch Kentnisse und Geschmack eine Bürgschaft dafür bot, wie denn in seiner Familie die Liebe zur Kunst und Pflege derselben ein treu bewahrtes Erbe war.

Am 11. März 1513 war die Wahl entschieden und der Cardinal Giovanni de' Medici bestieg unter dem Namen Leo X. den päpstlichen Stuhl. Der Gegensatz gegen Julius trat in jeder Beziehung grell hervor: Julius war eine in allen Richtungen großangelegte Natur, unumwunden und ohne alle Selbstbeherrschung aufbrausend heftig; Leo hatte sich so sehr in seiner Gewalt, daß er, als er im Conclave die Wahlzettel abzulesen hatte und durch die Stimmenzahl seine Wahl gesichert sah, ohne eine Miene, oder die Stimme und Stimmung zu verändern, die noch übrigen Zettel ablas, als beträfen sie die für ihn gleichgültigste Angelegenheit von der Welt. War Julius ernst und streng bis zur Unerbittlichkeit, so war Leo leutselig und versöhnlich, so daß er sogar den durch ihn und die Seinen ins Exil geschickten Gonfaloniere von Florenz, Piero Soderini, nach Rom und an seinen Hof zog und ihn stets mit Auszeichnung behandelte. Wenn Julius lieber das Schwert in die Hand nahm statt der Feder und an der Stelle der Zunge die Kanonen sprechen ließ, so ging Leo die Wege diplomatischer Unterhandlungen, um müheloser und mit geringeren Sorgen an demselben Ziele anzukommen. Auf die Thatenlust und Sittenstrenge von Julius folgte Leo's Genußsucht und lockere Moral, wie er denn nach seiner Wahl zu seinem Bruder Giuliano die charakteristische Aeußerung gethan:

„Genießen wir nun die Herrschaft, die uns Gott gegeben!“ Julius' Kunstsinn war nur auf Großes, Bedeutsames gerichtet: neben den Schöpfungen eines Bramante, Michel Angelo und Raphael frug er nicht viel nach anderen Ergötzungen; Leo's Geschmack hielt sich nicht in so engen Schranken: er liebte neben der Malerei die Musik, und neben dem Fortgange der begonnenen Bauten auch eine lustige, ja ausgelassene und geschwätzige Gesellschaft, dazu Jagd, Fischerei und Landpartien. Die Verherrlichung seines Lebens durch die Kunst lag auch Julius am Herzen; aber immer erscheint dabei die Kunst und die Entfaltung großartiger künstlerischer Kräfte als das überwiegende Interesse; während Leo's Kunstliebe mit Eigenliebe und Eitelkeit verquickt erscheint. Man darf sich nur erinnern, daß er Michel Angelo mitten in dessen großartigstem Werke, dem Grabdenkmal Julius' II., unterbrach, um von ihm eine Façade für die Mediccerkirche S. Lorenzo in Florenz zu erhalten; wodurch es geschehen, daß das eine nicht vollendet, das andere nicht einmal begonnen wurde. — Gutmüthig und freigebig wie Leo war, dabei von feinem Geschmack und lebhaftem Interesse für Bildung, Poesie und gelehrtes Wissen, mußte er für Menschen der verschiedensten Richtungen zum kräftigen Anziehungspunkt werden; am wenigsten vielleicht für solche, die in rein religiösen Anschauungen und Bestrebungen lebten. Denn es gehörte zum guten Ton in der höhern Gesellschaft, das Christenthum als einen überwundenen Standpunkt zu betrachten.*) Dagegen begünstigte er leichte, rasche Talente, die jede Stunde zum Fest zu machen verstanden, Improvisatoren, Sänger, Geiger,

*) Selbst noch zu Paul's IV. Zeit schreibt P. Ant. Bandino: „In quel tempo non pareva fosse galantuomo e buon cortegiano colui che de' dogmi della chiesa non aveva qualche opinion erronea ed heretica.“

Nachahmer der alten Classiker und Poeten aller Art. Vor ihm wurden die ersten Tragödien und selbst ziemlich verwegene Komödien in italienischer Sprache aufgeführt. Zu keiner Zeit war der römische Hof belebter, geistreicher, angenehmer gewesen; keine Kosten wurden gespart für kirchliche und weltliche Feste, für Spiel und Theater, Geschenke und Gunstbezeugungen aller Art. Dabei war Leo bequem und ließ sich durch Geschäfte in seinen Vergnügungen nicht stören. „In geistiger Trunkenheit verging ihm sein Leben." (Ranke, die römischen Päpste ꝛc. II. p. 90.)

Unter den Männern von Bedeutung am Hofe Leo's glänzte vor Vielen Graf Baldassare Castiglione aus Casatico bei Mantua, dem wir früher schon in Urbino begegnet sind. Sein Fürst, Herzog Francesco Maria, hatte ihn, um sich von Neuem als „Präfect von Rom" bestätigen zu lassen, an Leo gesendet, der ihn — obschon er gegen den Herzog nichts Gutes im Sinn hatte — mit großer Auszeichnung behandelte. Er war ein wissenschaftlich gebildeter und gelehrter Mann, ein Schriftsteller und Dichter von classischem Geschmack, und ein ausgezeichneter Kriegsmann. Am 2. Sept. 1513 hatte ihn Herzog Francesco Maria zum Conte di Novellara gemacht. Später (1525) trat er am Hofe Carls V. in Spanien auf und starb in Madrid am 2. Febr. 1529. Er gehörte zu den wärmsten Freunden und einsichtsvollsten Bewunderern Raphael's.

Von umfassender Gelehrsamkeit und vornehmlich von einer so gründlichen Durchbildung in classischen Sprachstudien, daß man mit ihm das Zeitalter des Augustus für neuerstanden erklärte, war Pietro Bembo, den Leo, noch bevor er das Conclave verlassen, zu seinem Geheimschreiber ernannt hatte. Er war 1470 in Venedig geboren, hatte sich frühzeitig den Wissenschaften und dem geistlichen Stande gewidmet und war

eines der thätigsten Mitglieder der gelehrten Aldinischen Akademie in Venedig geworden. 1501 besorgte er eine kritische Ausgabe der Gedichte Petrarca's, und 1502 der Terzerime des Dante. Von 1506 bis 1512 lebte er an dem durch hohe Bildung ausgezeichneten Hofe von Urbino, ging sodann mit Giulio de' Medici nach Rom, und trat mit seinem Freund Sadoleto in die Dienste Leo's. Nach dem an diesem Hofe herrschenden Ton konnte er vorwurffrei mit einer jungen reizenden Römerin, Morosina, leben, die ihm zwei Söhne und eine Tochter gebar. Später zog er sich aus Gesundheits-Rücksichten nach Padua zurück, nahm aber 1529 von der Republik Venedig das Amt ihres Geschichtschreibers, sowie des Bibliothekars von S. Marco an; ward 1539 zum Cardinal und 1541 zum Bischof von Gubbio ernannt, erhielt kurz danach das reiche Bisthum Bergamo, und starb in Rom 18. Jan. 1547. Er gehörte im Umgange zu den interessantesten und liebenswürdigsten Männern am Hofe Leo's; galt er als Wiederhersteller des guten Styls in der lateinischen Sprache, wo man ihn dem Cicero, Virgil und Julius Cäsar an die Seite setzte: so war er nicht minder ein musterhafter Autor in der italienischen Sprache. Seine wichtigsten Schriften sind die 12 Bücher venetianischer Geschichte; seine „Rime", seine „Ascolani" (Dialogen über die Natur der Liebe), seine „Carmina", geist- und geschmackvolle, aber für einen Geistlichen etwas zu ungebundene Gedichte, und vor allen seine „Epistolæ familiares"

Mit Bembo zugleich war sein Freund Jacopo Sadoleto von Leo zum Geheimschreiber ernannt worden. Ausgezeichnet als Dichter und als Archäolog war er zugleich einer der wenigen Theologen am Hofe, welche die reformatorischen Vorgänge in Deutschland ernst nahmen, aber mit Einsicht betrachteten. Er stand in Verbindung mit Erasmus von Rotterdam, der sich um 1513 in Rom aufhielt und gilt als einer der besten Historiker

seiner Zeit. Er war 1477 zu Modena geboren, wurde 1517 Bischof von Carpentras, 1536 Cardinal und leitete 1542 die Friedensunterhandlungen zwischen Franz I. und dem Kaiser und starb zu Rom 1547.

Mit ihm und Bembo im vertrauten Umgange lebten auch die beiden venetianischen Schriftsteller Andrea Navagero und Agostino Beazzano, was wir aus einem Briefe Bembo's schließen können, den er am 3. April 1516 an den Cardinal da Bibiena geschrieben und worin es heißt: „Mit dem Navagiero, dem Beazzano, dem Herrn Baldassare Castiglione und mit Raphael werde ich morgen — nach 27 Jahren! — Tivoli wiedersehen. Das Antike und Neue und was sonst die Gegend Schönes darbietet, wollen wir betrachten. Wir gehen dem Herrn Andrea zu Gefallen dahin, da er nach dem Osterfest nach Venedig reisen wird." Andrea Navagero, geb. 1483, war ein eifriges Mitglied der Aldinischen Akademie in Venedig, setzte im Auftrag des Senats die von Sabellicus begonnene Geschichte der Republik fort, und starb 1528 als Gesandter am Hofe Franz I. in Blois, nachdem er vorher noch seine sämmtlichen Schriften den Flammen übergeben. — Beazzano war von weniger strenger Gemüthsart, ein thätiger Gehülfe Bembo's bei dessen öffentlichen und privaten Arbeiten und in wichtigen Staats-Angelegenheiten von Leo als Gesandter benutzt; dabei ein gewandter und sinnvoller Dichter. Nach Leo's Tode verließ er Rom und ging nach Treviso, wo er 1539 starb.

Am Hofe Leo's war gleichfalls der Dichter Antonio Tebaldeo aus Neapel mit Auszeichnung aufgenommen worden; deßgleichen sein Landsmann und wie er, Mitglied der Akademie in Neapel, Jacopo Sannazaro, einer der ersten Dichter seiner Zeit in italienischer wie in lateinischer Sprache. Er war 1458 zu Neapel geboren und in der Pontanianischen Akademie

gebildet. Durch die Liebe ward er zu den Musen geführt, und ihnen verdankte er Ruhm und Glück. In der Entfernung von der Geliebten, Carmosina Bonifazia, schrieb er seine „Arcadia", eine Folge von Idyllen, die sich durch Reinheit der Sprache und Wohlklang im Versbau auszeichnen und ihm die Gunst seines Fürsten zuzogen, der ihm die Villa Mergellina bei Neapel nebst einem bedeutenden Jahrgehalt schenkte. Er folgte 1501 dem König Ferdinand in die Verbannung nach Frankreich, ging nach dessen Tode nach Rom und starb 1530 in Neapel, wo sein Grab neben dem des Virgil gezeigt wird. Wie er durch seine italienischen Gedichte sich zum beliebtesten Volksschriftsteller gemacht, erwarb er sich den größten Ruhm durch seine lateinischen, deren bedeutendstes den Titel „De partu virginis" führt, und sich durch Feinheit der Gedanken und poetischen Schwung, sowie durch Correctheit und Eleganz der Sprache vor allen auszeichnet.

Unter den hohen Würdenträgern am Hofe Leo's trat vornehmlich sein Neffe Giulio de' Medici, ein natürlicher aber vom Oheim legitimierter Sohn Giuliano's hervor, von diesem zum Erzbischof von Florenz, und danach zum Cardinal und Kanzler erhoben, ein ernster, in Geschäften einsichtsvoller und dem Papst ganz ergebener Mann, der nach dem Tode von Hadrian, dem Nachfolger Leo's, als Clemens VII. 1523 den päpstlichen Thron bestieg und bis zu seinem Tode 1534 inne hatte. Ferner standen in hohem Ansehen bei Leo die Cardinäle Raffaello Riario und Bernardo Dovizio da Bibiena, welchen letztern wir bereits als witzigen Gesellschafter und kecken Lustspieldichter am Hofe zu Urbino kennen gelernt haben. Auch der Kanzlei-Präsident Baldassare Turini von Pescia, dessen wir schon bei Gelegenheit der „Madonna del Baldachino" von Raphael gedacht haben, und Giov. Battista Branconio, von dem später —

bei Raphael's Tode — wieder die Rede sein wird, gehörten zu den angesehenen Gästen des Vaticans; vornehmlich aber Tommajo Phädra Inghirami, geb. 1470 zu Volterra, als Waise von den Medici in Schutz genommen und zur gelehrten Ausbildung nach Rom gesendet. Den Beinamen „Phädra" erhielt er nach einer Aufführung des Trauerspiels Hippolytus von Seneca, wobei er in der Rolle der Phädra alle Zuschauer entzückt hatte. Kaiser Maximilian, zu dem er von Papst Alexander als Gesandter geschickt worden, krönte ihn als Dichter und ernannte ihn zum Pfalzgrafen; Julius II. aber 1510 zum Bischof von Ragusa. Bei der Wahl Leo's war er Geheimschreiber im Conclave. Er starb 1516 in Folge eines Sturzes vom Maulthier, das durch Büffel scheu geworden war.

Dieß mögen die namhaftesten der Männer gewesen sein, die am Hofe Leo's sich aufhielten. Mit Allen stand Raphael in gutem Vernehmen, zu Manchen in besonders nahen Beziehungen, wie er denn Mehren von ihnen ihr Bildniß gemalt hat. Raphael selbst gehörte zu den willkommensten Gästen des Vaticans und hatte sich der ausgezeichnetsten Gunst des Papstes zu erfreuen. Seltner scheint Bramante vielleicht im Vorgefühl seines nahen Todes am Hofe erschienen zu sein; und Michel Angelo, mit dem Raphael wahrscheinlich die Ehrenauszeichnungen hätte theilen müssen, wurde vom Papst, wie ich bereits mitgetheilt, in Florenz beschäftigt. So war Raphael gleichsam unumschränkter Gebieter im Reiche der Kunst, hochgeehrt von den Höchsten, gefeiert im Munde des Volks, umgeben von einer zahlreichen Schülerschaar, so daß er, wenn er mit ihnen vom Vatican niederstieg, einem Fürsten mit seinem Hofstaat glich. Er stand auf der Höhe seines Ruhmes, in der glanzvollsten Periode seines Lebens, und inmitten einer künstlerischen Thätigkeit und Wirksamkeit ohne Gleichen.

Zunächst war er beschäftigt, die im Vatican begonnenen

Werke fortzuführen, den „Saal des Heliodor" zu vollenden. Er malte an die beiden noch offnen Wände die Befreiung Petri und die Umkehr Attila's vor Rom. Beide Gemälde nebst den dazu gehörigen Sockelbildern waren am 1. August 1514 vollendet und Raphael benutzte die Zeit bis zum Beginn der Malereien im dritten Saale zu einem Werke, bei dem er offenbar mehr mit seiner Seele war, als bei den Aufgaben im Vatican, die ihm — wie wir später sehen werden — wenig Reiz mehr boten.

Zu den Männern nehmlich, die ihre Liebe zu Raphael und die Bewunderung seiner Kunst in mehr als Worten bethätigten, gehörte vor Allen (nach Sr. Heiligkeit!) der schon früher genannte Kaufmann Agostino Chigi aus Siena. Er hatte in der Kirche S. Maria della Pace zu Rom die erste Capelle rechts vom Eingang für sich und die Seinen in der Weise erworben, daß er sie auf seine Kosten konnte ausschmücken lassen, und für diesen Zweck sich des Beistandes von Raphael versichert; zugleich auch einer malerischen Ausschmückung seine Zustimmung gegeben, wie sie Michel Angelo von Papst Julius übernommen: einer Darstellung der Sibyllen u. Propheten. Die Vermuthung liegt nahe, daß von seiner Seite dieß nicht ohne die bestimmte Absicht geschah, die künstlerische Verschiedenheit der beiden großen Meister zu vollkommen klarer Anschauung zu bringen. Raphael bediente sich zur Ausführung des Werkes seines älteren Freundes und Landsmannes Timoteo Viti, der nach seinen Zeichnungen die Propheten malte, während er die Sibyllen ausschließlich sich vorbehielt. Timoteo hatte die Propheten, die den obern Theil der Wand einnehmen, bis zum 1. Mai 1515 vollendet, so daß Raphael Freiheit erhielt, das darunter befindliche Bild der Sibyllen im Laufe des Jahres zu malen. Die übrige Ausschmückung der Capelle nahm aber noch einige Jahre in Anspruch,

wie wir aus der Inschrift an derselben sehen, nach welcher sie im J. 1519 eingeweiht worden.*)

Es sei gestattet, eine Anekdote hier einzufügen, die — als eine Variante der bereits bei dem Propheten in S. Agostino erzählten — zwar wenig glaubwürdig ist, aber doch selbst in ihrer mythischen Gestalt einen Einblick gewährt in die Künstlerverhältnisse der Zeit. Raphael, so wird erzählt, hatte für das Gemälde der Sibyllen eine Abschlagzahlung von 500 Sc. erhoben. Als er sich nun beim Cassier des Mr. Chigi um den Rest meldete, verweigerte dieser die Zahlung mit der Bemerkung, daß Raphael zu einer Nachforderung nicht berechtigt sei. Auf die deßfalls erhobene Beschwerde des Künstlers wollte es Mr. Chigi auf einen schiedsrichterlichen Spruch ankommen lassen und wandte sich deßhalb an Michel Angelo, in der Hoffnung, dieser werde seinen Nebenbuhler nicht zu glimpflich behandeln. Michel Angelo kam nach S. Maria della Pace und betrachtete lange Zeit schweigend das Gemälde. Endlich auf des Cassiers Frage: „Nun was dünkt Euch von der Sache?" antwortete er auf die Eine der Sibyllen deutend: „dieser Kopf ist 100 Scudi werth!" „Und die andern?" frug der Cassier. „Ein jeder, war die Antwort, ebensoviel." Als dieß Mr. Chigi erfuhr, trug er dem Cassier auf, ohne weiter zu fragen, außer den 500 Sc. als dem Werth von 5 Köpfen, noch jeden andern mit 100 Sc. zu bezahlen; „denn — meinte er — sollten wir nach diesem Maßstab auch noch Arme und Beine und die Gewänder bezahlen, so möchte die Casse nicht ausreichen!

Raphael's äußere Lebensverhältnisse hatten sich sowohl durch

*) Sie heißt: AUGUSTINUS CHISIUS SACELLUM. RAPH. URBIN. PRAECIPUO. SIBYLLAR. OPERE. EXORNATUM. D. D. M. AC. VIRGINI. MATRI. DICAVIT. A. MDXIX. EIDEM. ANNUA. SCUTA. L. LEGAVIT.

seine reichlich belohnten Arbeiten, als durch die Gesellschaft in der er lebte, so glänzend gestaltet, daß ihm ein eignes Haus wünschenswerth erscheinen mußte. Dazu kam ein neues, höchst bedeutendes Erlebniß, das ihm nicht nur eine noch höhere Stellung gab, sondern auch seine Gegenwart in der Nähe des Vaticans nothwendig machte. Im Januar 1514 war Bramante gestorben. Sterbend hatte er dem Papst Raphael als seinen Nachfolger im Amt des Baumeisters der Peterskirche empfohlen. Es liegt etwas Ueberraschendes darin, einen — wenn auch als Maler hochausgezeichneten — Künstler, der sich als Architekt noch keinen Namen gemacht, zur Oberleitung eines Baues vorgeschlagen zu sehen, der an Größe und Bedeutung von keinem andern erreicht oder gar übertroffen wurde, und zu dessen Ausführung die gründlichsten und umfassendsten technischen Kenntnisse gehörten. Wieviel daher auch der Papst auf das Wort Bramante's geben mochte, er mußte sich doch von der wirklichen Befähigung Raphael's für das bezeichnete Amt Gewißheit verschaffen und trug ihm deßhalb auf, einen Plan über die Weiterführung des Baues der Peterskirche nebst dem nöthigen Kostenüberschlag zu entwerfen. Raphael antwortete mit einem sorgfältig ausgearbeiteten Modell, womit er alle Welt, und vor Allen den Papst auf das höchste erfreute und zufrieden stellte, so daß dieser unterm 1. August 1514 ihm folgenden Bestallungsbrief übersandte:*)

An Raphael den Urbinaten.

Da du außer in der Kunst der Malerei, in welcher alle Welt Dich als ausgezeichnet kennt, von dem Baumeister Bramante auch in der Baukunst für so erfahren geachtet worden, daß er sterbend die Ueberzeugung ausgesprochen, daß Dir der

*) Abgedruckt in Petri Bembi Epist. Leonis X. Pont. Max. nomine scriptarum Libr. XVI. Lugduni 1538. Lib. IX. 13.

von ihm begonnene Bau des römischen Tempels des Apostelfürsten mit Zuversicht anvertraut werden könne, und da Du Uns durch das von Uns gewünschte, und von Dir ausgeführte Modell des Tempels und durch Deine Pläne für das ganze Werk dieß einsichtsvoll und ausgiebig bestätigt hast: so ernennen Wir, denen seit lange nichts näher am Herzen liegt, als daß dieses Heiligthum so prachtvoll und so schnell als möglich aufgeführt werde, Dich zum Baumeister desselben mit einem Jahrgehalt von dreihundert Ducaten, die Dir von Unsern Beamten über jene Gelder, welche zum Bau des Tempels ausgeworfen sind und Uns gebracht werden, jährlich ausgezahlt werden sollen; von denen Dir dieser Gehalt, wenn Du es verlangst, in entsprechend gleichen Theilen auch monatlich ohne Verzug auszuzahlen ist. Dich aber ermahne Ich, daß Du die Pflege dieses Amtes also übernehmest, daß Du in der Führung desselben, Deines Ruhms und guten Namens, denen Du in Deinem jugendlichen Alter eine feste Grundlage geben mußt, sowie der von Uns in Dich gesetzten Hoffnung und Unsers väterlichen Wohlwollens für Dich; endlich auch der Würde und Berühmtheit des Heiligthums, das auf dem ganzen Erdkreis bei Weitem das größte und heiligste stets gewesen, sowie der von Uns selbst dem Apostel-Fürsten schuldigen Ehrfurcht immer eingedenk sein mögest. Gegeben am 1 August, im zweiten Jahre. Rom (1514.)

Ist Raphael durch diese Anstellung vielleicht nicht überrascht worden, so hat er doch die Verantwortlichkeit derselben klar empfunden und sie sehr ernst genommen. Er schreibt darüber an seinen Freund, den Grafen Castiglione:*) „Unser Herr hat mir, indem er mich beehrte, eine große Last auf die Schultern gelegt:

*) Diese Stelle steht in einem Briefe, der in der „Nuova scelta di lettere von Bernardino Pino, Venezia 1582 zuerst abgedruckt worden. Auch in den Lettére pittoriche, Roma 1754. T. I. p. 83 zu finden.

dieß ist die Besorgung der Baues der Peterskirche. Ich hoffe zwar, nicht zu unterliegen, und um so mehr, da das von mir verfertigte Modell Sr. Heiligkeit gefällt, und von vielen schönen Geistern gelobt wird. Aber ich erhebe mich höher in den Gedanken. Ich wünschte, die schönen Formen der antiken Gebäude aufzufinden; nur weiß ich nicht, ob dieß nicht der Flug des Icarus sein wird. Vitruvius gibt mir viel Licht; aber nicht soviel, als hinreicht."

Raphael's Plan wird als eine Vollendung des Entwurfs von Bramante aufgefaßt; er unterschied sich aber wesentlich von diesem dadurch, daß für den Grundriß an die Stelle des griechischen Kreuzes das lateinische trat.

Die wohlgefälligsten Proportionen sprechen aus diesem Plan, der übrigens an demselben Uebel krankt, wie der endgültig ausgeführte: daß die Wirkung der auf die Grundlage des griechischen Kreuzes berechneten Kuppel bei der Länge des Mittelschiffs verloren geht.

Zu beigeordneten Baumeistern (mit dem gleichen Gehalt) erhielt Raphael die vielerfahrenen Architekten Giuliano da Sangallo und Fra Giocondo da Verona. Von ersterm wissen wir, daß er in Concurrenz mit Bramante, im Auftrag von Papst Julius, einen Plan zur Peterskirche entworfen, und daß er, als derselbe nicht angenommen worden, mißmuthig Rom verlassen und nach Florenz gegangen war. Leo hatte ihn bald nach seiner Thronbesteigung wieder nach Rom berufen, und bereits am 1. Jan. 1514, also noch bei Lebzeiten Bramante's, zum Baumeister von St. Peter ernannt. — Fra Giocondo aus Verona war ein ebenso gelehrter, als praktisch ausgezeichneter Architekt, der in Diensten des Königs von Frankreich, der Republik Venedig und in Verona bedeutende Bauten ausgeführt und durch Erforschung der Alterthümer und Inschriften in Rom, durch

seinen Commentar des Julius Cäsar, sowie durch Auffindung von Briefen des Plinius in Paris sich einen Namen unter den Classisch-Gelehrten seiner Zeit gemacht.

Die erste Arbeit, welche den drei berufenen Künstlern am Bau von St. Peter oblag, war: der Fortführung desselben größere Sicherheit zu geben. Bramante hatte, von der Ungeduld des Papstes Julius gedrängt, bei der Aufführung der Fundamente sich übereilt, und sie namentlich bei den Pfeilern der Kuppel nicht stark genug gemacht. In etwas verworrener Weise schildert Vasari (D. A. III. 2. p. 190. — Flor. Ausg. von 1853. Bd. IX. p. 160) die Herstellung einer Verstärkung derselben durch unterirdische, durch Bogen mit den bestehenden Fundamenten verbundene Widerlager. — Giuliano indeß bekleidete seine Stelle nur bis zum 1. Jul. 1515, da er sich, durch Anstrengungen erschöpft, vom Alter gebeugt und krank, nach Florenz zurück begab. Fra Giocondo aber kommt in den Rechnungsbüchern der Bauverwaltung im J. 1518 zum letzten Male vor, und kein andrer Architekt neben Raphael. Indeß ist zu berichten, daß durch die verschwenderische Prachtliebe Leo's der Zufluß zu der Baucasse der Peterskirche dermaßen geschwächt wurde, daß der Bau unter Raphael's Oberleitung nur sehr spärliche Fortschritte machen konnte. Es scheint außer den neuen Fundamenten nichts vorgenommen worden zu sein; selbst der Chorumgang mit Säulen und Pfeilern, wie ihn Raphael aus Bramante's Plan in den seinigen aufgenommen, konnte nur begonnen werden und ward von seinem Nachfolger, der einen neuen Plan entwarf, wieder beseitigt.

Die Bestallung Raphael's als Baumeister der Peterskirche hatte übrigens noch eine zweite Ernennung zur Folge, die für die Alterthums-Wissenschaft von großer Bedeutung werden mußte. Schon seit Jahrhunderten war man gewohnt, für Neubauten

sich der Reste antiker Gebäude und Monumente zu bedienen, ohne Beachtung ihres künstlerischen oder geschichtlichen Werthes. Auch für die Peterskirche war Raphael an dieselbe Quelle gewiesen; aber zur Verhütung ähnlicher, wie der bisherigen Mißbräuche, erließ Leo — wahrscheinlich auf Raphael's deßfallsige Vorstellungen — folgendes Breve:

An Raphael den Urbinaten.

Es ist für den Bau des römischen Tempels des Apostelfürsten höchst wichtig, daß Steine und Marmore, deren eine große Menge dazu erforderlich sind, eher mit Bequemlichkeit hier aus der Nähe, als von auswärts geholt werden. Da Wir nun wissen, daß die Ruinen Roms deren in Ueberfluß liefern und daß fast Jedermann allerwärts Marmore jeder Art aus ihnen nimmt, die zu Bauten in und um Rom verwendet werden, oder die man beim Bebauen der Erde findet: so ernennen Wir Dich, der Du die Leitung des Baues von Uns erhalten hast, zum Oberaufseher über alle Marmore und Steine, welche von nun an in Rom und auswärts in einer Entfernung von 10 Miglien im Umkreis ausgegraben werden, auf daß Du sie kaufest, wenn sie zum Bau des Tempels dienen. Wir befehlen daher Allen, welches Standes sie auch seien, vom Adel und von Würden oder von geringer und niederer Herkunft, daß sie dich zuerst davon benachrichtigen, als den Oberintendanten über diese Dinge und über alle Marmore und Steine jeder Art, die in dem von Uns bestimmten Umkreis ausgegraben werden. Wer dieses nach Verlauf von dreien Tagen nicht wird gethan haben, verfällt in eine Strafe, nach Deinem Gutdünken von 100 bis 300 Goldstücken.

Ferner, da Uns berichtet worden, daß die Steinmetzer unbedachtsamer Weise antike Marmorstücke benutzen und bearbeiten, auf denen Inschriften eingehauen sind, die öfters schätzbare Denk-

würdigkeiten enthalten, und aufbewahrt zu werden verdienen zum Gewinn für die Literatur und für Eleganz des Ausdrucks in lateinischer Sprache; jene aber solche Inschriften vernichten: so befehlen Wir, daß Alle, welche das Steinmetzenhandwerk in Rom ausüben, keine mit Inschriften versehenen Steine ohne Deine Erlaubniß verhauen oder zersägen dürfen, unter derselben Strafe, wenn sie nicht Unserm Befehl Folge leisten. Rom am 27. August, im dritten Jahre Unsers Pontificats. (1515.)

Während nun die Arbeiten in der Peterskirche nur langsam vorrückten, war Raphael's Thätigkeit als Architekt an einer andern Stelle in Anspruch genommen, wo es ihm gelang, rascher zum Ziel zu kommen. Im Hofe von San Dammaso waren von Bramante an drei Seiten die Erdgeschosse von Loggien, und zwar in Backsteinen aufgeführt worden, denen nun die drei obern Stockwerke aufgesetzt werden sollten. Raphael führte dieselben in Travertin-Steinen aus. Den Arcaden des Erdgeschosses entsprechend, gab er seinen Loggien gleichweite, im Rundbogen abgeschlossene hohe Fenster, zwischen denen Halbsäulen — unten dorischer, im zweiten Stockwerk ionischer Ordnung, — nebst den entsprechenden Gesimsen; im dritten Stockwerk aber korinthische Säulen die Mauerfläche beleben. Das Innere aber, den Umgang vor den Wohnräumen deckte er mit Kuppelgewölben nach der Zahl der Fenster. Wir werden bald sehen, welche Räume er dadurch für einen höchst bedeutsamen Kunstschmuck gewann.

Mit seiner Vaterstadt suchte Raphael, wie wenig er auch daran dachte, dahin zurückzukehren, in dauernder Verbindung zu bleiben. Er wurde deßhalb am 1. März 1514 Mitglied der zu wohlthätigen Zwecken gestifteten Confraternità del SS. Sagramento daselbst.*)

*) Pungelioni, Elogio storico di Raffaello Santi, Urbino 1829. p. 147.

Aus dieser Zeit hat sich auch ein Brief Raphael's an seinen Oheim Sciarla — obschon nur in Abschrift — erhalten, der uns einen Einblick in seine Lebens-Verhältnisse und in seine Auffassung derselben gibt. Er schreibt ihm unterm 1. Juli 1514:

„Theuerster an Vaters Statt!

Ich habe einen sehr lieben Brief von Euch empfangen, daraus ich ersehe, daß Ihr nicht bös auf mich seid, womit Ihr mir auch in der That Unrecht thätet, wenn Ihr bedenkt, wie schwer und unangenehm mir es sein muß, ohne erhebliche Veranlassung zu schreiben; während ich jetzt, wo eine solche vorliegt, Euch antworte, um aufrichtig zu sagen, was ich zu diesem Vorhaben thun kann. Zuerst was die „tordona" betrifft, die Ihr mir früher zugedacht hattet, bin ich sehr zufrieden und danke Gott mein Leben lang, daß ich weder sie noch eine andere genommen und bin ich in dieser Sache einer bessern Einsicht gefolgt, als Ihr, da Ihr sie mir geben wolltet. Ich bin gewiß, daß jetzt auch Ihr erkennt, daß ich nicht so weit sein würde, als ich jetzt bin. Ich besitze in Rom ein Vermögen von 3000 Goldducaten und eine Einnahme von 50 Goldscudi; dazu hat Se. Heiligkeit, Unser Herr, mir für die Oberaufsicht des Baues von S. Pietro einen Gehalt von 300 Goldducaten angewiesen, die mir bleiben werden so lange ich lebe. Auch bin ich gewiß, noch mehr zu erhalten. Außerdem werde ich für meine Arbeiten bezahlt, wie ich den Preis bestimme; und habe eine zweite Stanza für Se. Heiligkeit zu malen angefangen, die an 1200 Goldducaten eintragen wird; so daß ich, theuerster Oheim, Euch und allen Anverwandten und dem Vaterlande Ehre mache. Dabei aber seid versichert, daß ich Euch stets im innersten Herzen trage, und wenn ich Euch nennen höre, den Namen meines Vaters zu hören glaube. Und so beklagt Euch nicht, wenn ich nicht schreibe, da ich mich vielmehr

über Euch zu beklagen hätte, da Ihr den ganzen Tag die Feder in der Hand habt, daß Ihr 6 Monate von einem Brief zum andern vergehen lasset. Doch mit alledem werdet Ihr mich nicht auf Euch zürnen machen, wie Ihr mit Unrecht mir thut.

Ich fing vorher an von Euerm Vorschlag wegen einer Frau zu sprechen. Ich komme darauf zurück und antworte Euch, daß (der Cardinal von) Santa Maria in Portico mir eine Verwandte von sich zur Frau geben will, und daß ich versprochen habe, mit Eurer und des Oheim Priesters Erlaubniß Sr. Herrlichkeit zu Willen zu sein. Ich kann mein Wort nicht zurücknehmen; auch sind wir näher als je dem Abschluß und werde ich Euch alsbald von Allem Nachricht geben. Habt Geduld (in Erwartung), daß diese Sache einen guten Ausgang nimmt; sollte aber nichts daraus werden, so werde ich thun, was Ihr wünschet. Und wisset, daß, wenn Francesco Buffa gute Partien weiß, ich deren hier auch habe, und daß ich in Rom ein schönes Mädchen weiß, soviel ich gehört, von bestem Rufe, sowohl hinsichtlich ihrer, als ihrer Familie, mit einer Mitgift von 3000 Goldscudi. Auch bewohne ich in Rom ein Haus, das hier 100 Ducaten mehr werth ist, als 200 dort; deß seid versichert.*)

In Betreff meines Aufenthaltes in Rom, so kann ich für längere Zeit nirgend anders wohnen, aus Liebe zum Bau von San Pietro, dem ich an der Stelle Bramante's vorstehe. Aber welcher Ort in der Welt ist herrlicher, als Rom? und welche Unternehmung würdiger als der Bau von S. Pietro, dem ersten Tempel der Welt, und dem größten Gebäude, das man je gesehen, und das mehr als eine Million Golddducaten kosten wird. Ja, wißt, daß der Papst Befehl gegeben, 60000 Ducaten jährlich dafür zu verwenden, und daß er keinen andern Gedanken hegt.

*) e sono in Casa in Roma, che vale più cento ducati quì, che ducento là siatene certo. Wollte er damit sagen, daß sein Haus in Rom 100 Ducaten mehr werth wäre, als wenn es in Urbino stände?

Mir hat er einen sehr gelehrten, und schon über 80 Jahre alten Mönch zum Collegen (am Bau) gegeben; und da der Papst gesehen, daß er nur noch kurze Zeit leben kann, hat Se. Heiligkeit beschlossen, ihn mir zum Gehülfen zu geben, da er ein Mann von Ruf und großer Einsicht ist, so daß ich von ihm lernen kann, wenn er schöne Geheimnisse in der Baukunst besitzt, damit auch ich mich in derselben möglichst vervollkommene: er heißt Fra Giocondo. Täglich läßt der Papst uns rufen und bespricht sich ein Weniges mit uns über den Bau.

Ich ersuche Euch zum Herzog zu gehen und zur Herzogin, und ihnen das mitzutheilen, da ich weiß, daß es sie freut zu hören, wenn einer ihrer Unterthanen sich Ehren erwirbt, und empfehlt mich Ihren Herrlichkeiten. Ich aber empfehle mich Eurer fortdauernden Liebe. Grüßet alle Freunde und Verwandte von mir, vor Allen Ridolfo, der mir eine so treue Liebe bewahrt hat. Am 1. Juli 1514. Euer Raphael, Maler in Rom."

Aus diesem Briefe Raphael's ersehen wir neben dem Bericht über seine Ehrenauszeichnungen und Glücksumstände, wie man von verschiedenen Seiten bemüht gewesen, ihm eine Lebensgefährtin zu geben. Des guten Oheims Plan ging offenbar dahin, den geliebten Neffen durch eine Urbinerin wieder in seine Nähe nach Urbino zu ziehen, was natürlich mit dessen Neigungen und Verhältnissen gänzlich im Widerspruch stand. Wenn er nun aber auch auf des Oheims Antrag nicht einging, und demselben sein dem Cardinal Dovizio von Bibiena gegebenes Versprechen, seine Nichte heirathen zu wollen, entgegenstellte, so geschieht dieß doch auf eine Weise, die deutlich eine Unschlüssigkeit, vielleicht von beiden Seiten zeigt, deren Ursachen so wenig ermittelt sind, als die Hindernisse, die der Vollziehung des Bündnisses in den Weg getreten sein können. Wer das andre schöne und reiche Mädchen gewesen, das er haben könnte, wenn er wollte, wissen wir nicht.

Unterdessen gewann die künstlerische Thätigkeit Raphael's als Maler eine immer größere Ausdehnung. Kaum, daß er für Agostino Chigi die Sibyllen in S. Maria della Pace beendigt hatte, war er von demselben Kunstfreund bereits wieder für ein anderes Werk gewonnen. Es hatte sich Messer Agostino von Baldassare Peruzzi in Trastevere eine Villa erbauen, und die Decke eines Saales darin mit der Mythe von der Medusa und ähnlichen Gegenständen ausmalen lassen. Auch Sebastiano aus Venedig (del Piombo) war in diesem Saale beschäftigt, die Räume zunächst der Decke mit Bildern aus der Mythologie zu schmücken. Und nun sollte Raphael auf den untern Wandflächen eine Folge von Frescobildern ausführen. Leider ist es bei dem ersten geblieben, dem reizvollen Bilde der Galatea, das er zu Anfang des Jahres 1514 gemalt. Die Villa kam nachmals in den Besitz des Hauses Farnese, und somit durch Erbschaft an den König von Neapel. Franz II. von Neapel, 1860 aus seinem Königreich vertrieben, verkaufte die Villa auf einen Zeitraum von 90 Jahren an einen Spanier, der gegenwärtig einen beschränkten Zutritt gestattet.

Um jene Zeit malte Raphael auch mehre Bildnisse, von denen leider! einige gänzlich verschwunden sind. Es sind fast ohne Ausnahme Männer aus dem oben erwähnten Hofkreis Leo's, Alle in der freundschaftlichsten Beziehung zu unserm Künstler. Verloren ist das Bildniß von Giuliano de' Medici vom J. 1514, jedoch in einer guten Copie erhalten, die von Einigen dem Vasari, von Andern dem Aless. Allori zugeschrieben, und in der Galerie der Uffizi aufbewahrt wird; ebenso das Bildniß des Dichters Tebaldeo vom J. 1516, da das Bildniß, welches im Museum von Neapel dafür ausgegeben wird, es schon darum nicht sein kann, weil es einen jungen Mann von etwa 28 J. vorstellt, während Tebaldeo im J. 1516 bereits

53 J. alt war; ein Umstand, der sich auch gegen das im Besitz eines Hrn. M. Scarpa in La Motta bei Treviso befindliche Bildniß eines Mannes von etwa 35 Jahren richtet, das Longhena für das des Tebaldeo gehalten. Dagegen finden wir in der Galerie Pitti zu Florenz die Bildnisse von Phädra Inghirami, vom Cardinal Dovizio da Bibiena;*) in der Galerie Doria in Rom die beiden Venezianer Navagero und Beazzano, von 1516;**) im Louvre zu Paris den Grafen Bald. Castiglione, von demselben Jahr.

Zu den bedeutendsten Staffeleibildern dieser Zeit gehört die h. Cäcilia, im Auftrag des Cardinals Lorenzo Lucci von Quattro Santi für eine in S. Giovanni in Monte bei Bologna von der Sel. Elena Duglioli del Oglio errichtete Capelle der Heiligen gemalt zwischen 1513 und 1516.***)

Von dem Eindruck, den dieß Gemälde auf die Zeitgenossen gemacht haben muß, gibt uns Vasari eine Vorstellung durch eine Erzählung, die — einige Uebertreibung abgerechnet — nicht unwahrscheinlich ist. Er erzählt im Leben des Fr. Francia (D. A. II., 2. S. 351): „Raphael schickte das Bild dem Meister Francia als einem Freunde, damit er es mit dem dazu gehörigen Rahmen an seinem Ort aufstelle. Francia empfand ein großes Vergnügen darin, daß er die langgewünschte Gelegenheit finden sollte, eine Arbeit Raphael's mit Muße zu betrachten. Er las den Brief, worin dieser schrieb: wenn sich ein Riß in seinem Bilde fände, möge er es herstellen, oder wenn ein Fehler daran sei, ihn als Freund verbessern; und nahm sodann mit Freude und bei guter Beleuchtung das Bild Raphael's aus dem Kasten.

*) Gest. von L. Gruner. Copie.

**) Vielleicht nur eine Copie.

***) Gest. von M. Antonio — Giul. Bonasone 1531 — Mauro Gandolfi 1835 — Pierre Pelée 1852 — Ach. D. Lefevre — J. B. R. U. Massard.—

Wie groß aber war sein Staunen und sein Verwundern, als er es beschaute! Er sah, daß er bis dahin in thörichtem Wahn und Irrthum gestanden hatte, bekümmerte sich tief und starb nach kurzer Zeit."

Für den Grafen Vincenzo Ercolani in Bologna malte er 1517 das wundervolle kleine Bild von der Vision des Ezechiel*), das jetzt in der Galerie Pitti hängt; und für den Grafen von Canossa in Verona eine Geburt Christi, von welcher Vasari mit großem Lobe spricht, die aber gänzlich verschollen ist.

Die Vision des Ezechiel betreffend hat ein von Malvasia aufgefundenes und in seiner Felsina pittrice I. p. 44. citiertes Document — eine Angabe in den Rechnungsbüchern des Grafen Ercolani, daß derselbe im J. 1510 die Summe von 8 Ducaten an Raphael habe auszahlen lassen — zu der Meinung geführt, jenes Gemälde sei bereits 1510 von Raphael gemalt. Solche Documente entscheiden nicht jede kunstgeschichtliche Frage. Abgesehen davon, daß in dem Rechnungsbuche das Gemälde der Vision nicht genannt ist, daß die ausgezahlte Summe nur vorgestreckt sein konnte auf eine künftige Arbeit, so entscheidet hier der Styl des Bildes und die Weise der Ausführung, da Raphael in seiner Kunstentwickelung so stetig fortgeschritten ist, daß das Gleichzeitige sich leicht gruppieren läßt, ein Unterschied aber von sieben Jahren jedenfalls bei ihm so bedeutend ist, daß eine Verwechslung der Zeiten kaum angenommen werden kann.

Von der „Geburt Christi" schreibt Vasari (D. A. III, f. p. 217.): „Nach Verona sandte er den beiden Grafen von Canossa ein großes Bild von nicht geringer Trefflichkeit, eine Geburt Christi. Sehr gerühmt wird darin das schöne Morgenroth und die Gestalt der h. Anna, sowie das ganze Werk, wel-

*) Gest. von A. Morghen — Ed. Eichens — de Poilly, u. A.

ches man nicht besser preisen kann, als wenn man sagt, es sei von der Hand Raphael's von Urbino; die Grafen hielten es nach Verdienst in hohen Ehren und wollten es nicht veräußern, wie große Summen ihnen auch dafür von verschiedenen Fürsten geboten worden." Auch erwähnt Vasari (im Leben des Taddeo Zucheri), daß der Herzog von Urbino durch Taddeo eine Copie dieses Gemäldes im Hause Canossa habe machen lassen. Leider ist auch diese Copie verschwunden, sowie eine spätere von Paolo Veronese gemachte.*) Ebenso wenig existiert eine Zeichnung davon, oder ein Kupferstich. Die neue Florentiner Ausgabe des Vasari gibt an, das Gemälde befinde sich in der Galerie des Grafen Thurn und Valsassina zu Wien.

Aber im größten Umfang war Raphael in Anspruch genommen durch die Aufträge Leo's, für den er im Vatican nun die dritte der Stanzen, dann das Vorzimmer (Sala degli Palafrenieri) und die von ihm selbst erbauten Loggien im Hofe von San Damaso zu malen hatte, sowie ein Zimmer im päpstlichen Lustschloß Magliana am untern Tiber.

Die Machtvollkommenheit der Kirche auf Erden sollte Raphael im dritten Zimmer schildern und es ist mehr, als wahrscheinlich, daß ihm die Gegenstände der Beweisführung höhern Orts angegeben worden. Man darf nur eintreten in diesen Raum, um sogleich zu empfinden, daß Raphael — mit Einer Ausnahme — hier weder mit dem Glauben, noch mit Phantasie, noch mit der Hand thätig sich betheiligt habe. An einer Stelle freilich war sein Herz im Spiele, aber nur mit einer Weigerung: die Heiligen-Gestalten seines Meisters an der Decke schützte er vor der anbefohlenen Zerstörung: sie stehen noch heute an der

*) C. Ridolfi, le vite degli illustri pittori Veneti, I. p. 286.

ursprünglichen Stelle. Von den Wandgemälden zeugt nur ein einziges für seine unmittelbare Betheiligung: der „Burgbrand." Dagegen sind der „Schwur Leo's III.", die „Krönung Carls d. Gr." und der „Sieg über die Saracenen" so ganz ungewöhnlich nüchtern, daß wenn auch nur der flüchtigste Entwurf dazu von Raphael selbst herrührt, der Beweis damit geliefert wäre, daß er für diese Gegenstände auch nicht das mindeste Interesse hatte.

Für diese Arbeiten, sowie für die Ausführung so vieler anderer Aufträge, mit denen er von allen Seiten bestürmt wurde, war er genöthigt sich fremder Hülfe zu bedienen. Bei einigen beschränkte er sich darauf, leichte Skizzen zu entwerfen, bei andern fertigte er mehr oder minder ausgeführte Cartons; bei wieder andern ließ er das Gemälde von fremder Hand untermalen und fügte selbst nur die letzte Vollendung hinzu, oder er führte nur die Hauptheile aus und übergab die Nebensachen einem Gehülfen. Nur von wenigen Werken dieser Zeit kann angenommen werden, daß sie von Anfang bis zu Ende ganz von ihm herrühren.

Es dürfte daher hier die rechte Stelle sein, uns nach den Gehülfen und Schülern umzusehen, die ihm bei Erledigung seiner Aufträge zur Hand waren. Nicht im entferntesten glich seine Schule derjenigen, in welcher er selbst seine künstlerische Ausbildung gewonnen. Dazu hatte er keine Zeit, das Studium von Anfängern nach der Natur zu überwachen, sie durch stufenweisen Unterricht sich zu Gehülfen heranzubilden: des eigentlichen Handwerks mußten sie mächtig sein, so daß sie — allerdings nach dem verschiedenen Grade ihrer Fähigkeiten und Ausbildung verschiedenlich — bei der Ausführung seiner Werke angestellt werden konnten. Von Einigen derselben wissen wir nicht viel mehr, als ihre Namen, als z. B. Vincenzo Pagani da Monte Ru-

biano, Scipione Sacco von Cesena, Pietro da Bagnaja und A. m.

Giov. Francesco Penni aus Florenz, geb. um 1488, wußte sich vornehmlich die malerische Technik des Meisters in vollkommener Weise anzueignen, und war so rasch und gewandt in der Ausführung, daß er sich den Beinamen il Fattore erworben. Ein schöpferisches Talent war er nicht; unter des Meisters Augen arbeitete er lobenswerth; als diese geschlossen waren, zeigten sich seine Kräfte nicht mehr hinreichend, die übernommenen Aufgaben in gleicher Weise wie bis dahin auszuführen. — Ob sein Bruder Luca auch unter Raphael gearbeitet hat, ist nicht mit Sicherheit anzugeben.

Dagegen nimmt Buonacorsi von Florenz, geb. 1500, eine hervorragende Stelle unter Raphael's Schülern ein. Er hatte seine Studien in Florenz bei Ridolfo Ghirlandajo, danach noch daselbst bei Vaga und Perino gemacht (von denen er den Namen Perino Del Vaga angenommen) als er nach Rom zu Raphael kam, und von diesem ganz besonders ausgezeichnet und selbst zum Hausgenossen aufgenommen wurde. Ihm standen selbständige Kräfte zu Gebote und größere Arbeiten in verschiedenen Fächern konnte der Meister ihm mit Vertrauen übergeben. Eine ganz unabhängige Wirksamkeit hat er später in Genua gefunden.

Der dritte und bedeutendste der dem Meister am nächsten stehenden Schüler ist Giulio Pipi von seiner Vaterstadt Romano genannt, geb. 1492. Wer ihn in den Anfangsgründen der Kunst unterrichtet, soweit, daß er befähigt war, bei Raphael einzutreten, weiß man nicht; und soll man aus der großen Liebe, die Meister und Schüler zeitlebens wie Vater und Sohn verbunden, einen Schluß ziehen, so scheint es fast, als habe Raphael bei ihm eine Ausnahme gemacht, und ihn wenn auch nicht

in den Elementen unterrichtet, doch vielleicht schon von seinem 17. 18. Jahre zu sich herangebildet. Giulio hatte sich in des Meisters Weise zu denken, zu zeichnen und zu malen so eingelebt, und hatte eine solche Vollkommenheit in der technischen Ausführung erlangt, daß es oft sehr schwierig ist, seine von des Meisters Hand zu unterscheiden. Nur die stark ins Rothe gehende Carnation und die (durch Anwendung von Lampenruß) sehr dunkeln und undurchsichtigen Schatten weisen mit einiger Bestimmtheit auf ihn hin. Er betrat später eine glänzende Laufbahn in Mantua, wo er so umfassende Werke in Malerei und Baukunst ausführte, daß Herzog Federico II. Gonzaga zu sagen pflegte: „Mantua ist nicht meine Stadt, sondern die des Giulio Romano!" Wer sehen will, wie herrlich der Saame aufgegangen, den Raphael in diese Künstlerseele gestreut, der sehe in der Villa Albani zu Rom die Skizzen zu den Gemälden aus der Fabel der Psyche, die er im Palazzo del Te in Mantua in Fresco ausgeführt; oder auch wohl das Altargemälde in der Kirche der Deutschen, S. Maria dell' Anima zu Rom, das zu den wenigen Gemälden allerersten Ranges gezählt werden muß. Daß er, sobald der schützende und leitende Genius Raphael's von seiner Seite gewichen war, leicht auf Abwege würde gerathen können, ist übrigens schon an den Arbeiten zu sehen, die er noch unter des Meisters Augen ausgeführt. Er starb 1546.

Gaudenzio Ferrari aus Valduggia im Mailändischen, geb. 1484, ein höchst begabter Künstler, in der Schule Leonardo's gebildet, war mit Raphael in Florenz bekannt worden und ihm 1508 nach Rom gefolgt; ging aber 1510 nach der Lombardei zurück, um ein großes Frescowerk in der Kirche zu Varallo auszuführen. Im Jahr 1515 ist er wieder bei Raphael und wird von ihm bei mehren größern Arbeiten beschäftigt. Obschon er seine erste Schule nicht verleugnet, so hat er doch viel von Ra-

phael angenommen, folgt aber nach dessen Tode seinem eigenthümlichen Hang zu leidenschaftlicher Bewegung und Formengröße. In seiner Kreuzigung in S. Maria delle Grazie zu Mailand streift er an M. Angelo, und in dem jubelnden, Gott umtanzenden Kinderkreis, und dem lebhaft aufgeregten, singenden und auf hundert und mehr Instrumenten musicierenden Engelchor in der Kirche zu Saronno steigert er sich zur übermüthigsten Heiterkeit.

Ein andrer Lombarde, der sich an Raphael angeschlossen, war Benvenuto Tisio von seinem Geburtsort Garofalo genannt. Er war einige Jahre älter, als Raphael und mag zu diesem schon mit einer ziemlich festen, eigenthümlichen Kunstweise gekommen sein, die sich besonders in einem sehr kräftigen Colorit und starker Modellierung gefiel, während er in Composition und Formengebung sich möglichst genau an Raphael zu halten suchte. Er ist einer der fruchtbarsten Maler dieser Zeit, und da er bis 1559 lebte, ist es kein Wunder, daß seine Bilder nahebei zahllos sind. Das Verdienst, die Kunstweise Raphael's nach Ferrara verpflanzt zu haben, kann ihm nicht abgesprochen werden; aber das Licht, das ihm in Rom geleuchtet, verlor nach und nach seinen Schein, so daß er in ein handwerksmäßiges Schaffen verfiel.

In der Kunst kommt es nicht selten vor, daß der Schüler über den Meister emporsteigt; wie viel eher, daß ein ältrer Künstler neben einem jüngern zurückbleibt. Als für Raphael ein Lehrer gesucht wurde, hatte Oheim Sciarla sein Augenmerk auf Timoteo Viti in Urbino gerichtet, und nur — vielleicht aus ganz äußern Ursachen — den Gedanken nicht weiter verfolgt. Timoteo hatte das junge Talent neben sich aufblühen sehen, ohne zu ahnen, daß er einst bei ihm als Schüler oder Gehülfe eine Anstellung suchen würde. Wie hoch ihn Raphael schätzte, haben wir bereits bei Erwähnung der Capelle Chigi in S. Maria della

Pace berührt. Timoteo war ein feines aber nicht gerade reiches Talent. So lange er sich an die strenge Zeichnung der alten Schule hielt, wie bei der h. Apollonia (in der Akademie zu Urbino) oder bei der h. Magdalena (in der Pinacoteca zu Bologna) und überhaupt bei so einfachen Gegenständen, kann man seine Gaben nicht gering achten. Sobald er aber an größere Aufgaben sich wagt und im Geiste der neuen Kunst arbeiten will, erweisen sich seine Kräfte als unzureichend und er wird matt und flau.

Die Kunstgeschichte zeigt uns wohl hie und da ein Talent, das unbenutzt verkümmern mußte; mehrfach aber dagegen, daß Verlangen und Befriedigung sich begegnen. Wie Julius und Leo einen Bramante, einen Michel Angelo, einen Raphael gefunden, ohne die sie ihre großen Kunstpläne nicht hätten verwirklichen können: so war auch zu Raphael ein Künstler gekommen, dessen eigenthümliche Gaben ihm aufs höchste erwünscht und von keinem von Allen, die sich an ihn angeschlossen, zu ersetzen waren. Dieß ist Ricamatore, bekannt unter dem Namen Giovanni von Udine, wo er 1487 geboren war. Seine Studien im Thier- und Pflanzenreich hatten in ihm das Talent für die Kunst der Ornamentik geweckt, die er, geleitet von antiken Vorbildern, in eigenthümlicher und geistvoller Weise ausbildete, wobei ihn natürlich die Phantasie und der Schönheitssinn Raphael's nachdrücklich förderten. Er verstand sich nicht allein auf die Malerei, sondern ebenso vortrefflich auf Stuccatur-Arbeiten, und war in spätern Zeiten auch in Florenz und vornehmlich in Venedig thätig, starb aber in seiner Vaterstadt am 21. April 1545.

In ähnlicher Weise als Ornamentist, doch vorzugweis mit figürlichen Gegenständen hatte sich Maturino aus Florenz unter Raphael's Anweisung ausgebildet. Er wandte dafür mit Vorliebe jene Kunstweise an, die man „Sgraffito" nennt, nach

welcher auf einen dunkeln Mauerbewurf ein heller Mörtel aufgetragen wird, in welchen man mit einem Griffel die Zeichnung bis auf den schwarzen Grund einkratzt, so daß sie auf dem lichten Ueberzug zu Tage kommt. In dieser Weise, aber auch in Chiaroscuro a fresco malte er Friese an die Außenseiten vieler Häuser in Rom. Als Raphael unter den Maurerjungen, die im Vatican Hülfe leisteten, zufällig einen entdeckte, der Lust und Geschick zur Malerei zeigte, übergab er ihn dem Maturino und erlebte die Freude, einen tüchtigen Künstler herangebildet zu sehen, den er mehrfach beschäftigen konnte, und der als Polidoro Caldara aus Caravaggio einen glänzenden Ruf sich erworben. Er war um 1495 geboren und starb um 1543 in Messina, wohin er sich nach der Plünderung Roms 1527 geflüchtet. Fern übrigens vom Einfluß Raphael's erlahmten sehr bald seine künstlerischen Kräfte.

Andrea Sabbatini aus Salerno, wo er um 1480 geboren war, hatte seine Heimath verlassen, um in die Schule von Perugino einzutreten; wandte sich aber, sobald er von den Arbeiten Raphael's im Vatican gehört, zu diesem, und ward von ihm ebenso freundlich aufgenommen, als werth gehalten. Mehrfach von ihm beschäftigt eignete er sich seine Weise, vornehmlich seinen Styl in der Zeichnung in großer Vollkommenheit an, war aber immer etwas effectvoller im Colorit und in der Modellierung. Aufträge von Neapel aus veranlaßten ihn, schon 1513 wieder dahin zurückzukehren. Er starb dort 1545.

Vincenzo Tamagni aus San Gemignano, dessen Lebensverhältnisse mir nicht bekannt sind, steht mit seinem Zartgefühl und Schönheitsinn dem Meister besonders nahe, der in ihm fast die eignen Jugendbestrebungen wiedersah und ihm besondere Theilnahme widmete. Er kehrte nach dem Unglück das Rom betroffen (der Eroberung und Plünderung durch die Trup-

pen Carls V. 1527) nach seiner Vaterstadt zurück, wo man in mehren Kirchen ausgezeichnet schöne Altargemälde von ihm sieht, die einen sprechenden Commentar zu Raphael's Urtheil über ihn bilden; denn in der That scheint er sich mehr an Raphael's Jugendrichtung, als an dessen spätere Leistungen angeschlossen zu haben. In S. Agostino zu San Gemignano ist eine Madonna in der Glorie, umgeben von einem Kranz von Engelköpfchen, die sogar Raphael's Vater gemalt haben könnte. Ein reizendes kleines Madonnenbild von ihm besitzt die Dresdener Galerie. In Verbindung mit ihm wird auch ein gewisser Schizzone als Schüler Raphael's genannt, von dem aber Näheres nicht bekannt ist, als daß er in Chiaroscuro-Bildern geschickt gewesen.

Bartolommeo Ramenghi aus Bagnacavallo, geb. 1484, hielt sich zwar nur kurze Zeit bei Raphael auf, doch nicht ohne heilsame Folgen für seine künstlerische Thätigkeit, in der wir einen tiefen Ernst der Auffassung, sprechende Charakteristik und einen edeln und großen Styl der Zeichnung bei kraftvoller Färbung und Modellierung bewundern müssen, wie namentlich an der Madonna mit Heiligen in der Dresdener Galerie. Er starb 1542.

Auffallend weich dagegen ist Innocenzo Francucci von Imola, der sich aus Francia's Schule nach Rom begeben und mit Eifer bemüht war, die Zeichnung und Weise der Darstellung Raphael's sich anzueignen, wie wir an einem großen Altargemälde von ihm, einer Madonna mit Heiligen in der Münchner Pinakothek sehen. Bedeutende Kräfte standen ihm nicht zu Gebote. — Dasselbe dürfte von einem andern Maler aus derselben Gegend gelten, der sich ebenfalls an Raphael angeschlossen, dem Tommaso Vincidore aus Bologna, der vielleicht ganz unbekannt geblieben, wenn er nicht im J. 1520 mit A. Dürer in Antwerpen zusammengetroffen wäre, sein Bildniß gemalt und

diesem damit Gelegenheit gegeben hätte, seiner in seinem Tagebuche — unter dem Namen „Polonius“ — zu gedenken.

Pellegrino Munari war aus seiner Vaterstadt Modena frühzeitig nach Rom zu Raphael gegangen und hatte sich so sehr in seine Formen eingelebt, daß man die Gemälde, die er später in Modena ausgeführt, wegen ihres raphaelischen Styles der Zeichnung immer bewundert hat. Er fiel 1522 als das Opfer einer Blutrache unter Mörderhand.

Raffaelino dal Colle von seiner Vaterstadt in der Nähe von Città di San Sepolcro so genannt, der später in Urbino und der Umgegend viele Altarbilder gemalt, und für die Majolica-Fabrik zu Faenza viele Zeichnungen gemacht, wußte die Weise des Meisters so nachzuahmen, daß danach die Sage entstanden, Raphael selbst habe für jene Fabrik gearbeitet. In Rom hielt er sich besonders an Giulio, und folgte ihm auch nach Mantua. Er scheint bald nach 1536 gestorben zu sein.

Außerdem werden von verschiedenen Schriftstellern als Gehülfen Raphael's noch angeführt Lionardo von Pistoja, Paparelli, Scipione Sacco, Pietro da Bagnaja u. A., ohne daß ihre Schülerschaft sicher nachgewiesen werden könnte. Wohl aber wissen wir von einem deutschen Künstler, daß er sich in die Schule Raphael's begeben und von diesem mit besondrer Auszeichnung behandelt worden: Bernhard von Orley. In seinen frühern Werken (im Museum zu Brüssel, im Louvre zu Paris, im Belvedere zu Wien ꝛc.) gehört er zu den achtungswerthen Nachzüglern der altniederländischen Schule. Angelockt von dem Glanz des im Süden aufgegangenen Sternes ging er nach Rom zu Raphael und suchte in der Nachahmung desselben die höchsten Ziele zu erreichen, mußte aber die Erfahrung machen, daß sich schöpferische Kraft, innerste Empfindung und Nationalgefühl nicht nach-

ahmen lassen, und daß ohne diese Eigenschaften mit dem eifrigsten Studium nur ein nichtiger Schein erreicht wird. Bernhard hatte seine ihm eigenthümliche Kunst, mit der er unter den vorzüglichsten Meistern der Heimath glänzte, aufgegeben, und eine andere sich angeeignet, in der er nur eine untere Rangstufe erreichen konnte und dabei die unmittelbare Wirkung auf das Gemüth verlor. Wir wissen, daß eine große Anzahl seiner Landsleute denselben Weg eingeschlagen, und daß ihre Arbeiten die uninteressanteste Periode der niederländischen und deutschen Kunstgeschichte bezeichnen. Bernhard (oder Barend) war 1476 zu Brüssel geboren und ist daselbst 1541 gestorben. Er blieb auch nach seiner Rückkehr in die Heimath mit Raphael in Verbindung, der ihn, wie wir später sehen werden, mit wichtigen Aufträgen betraute.

Aus Nürnberg kam Georg Pencz zu Raphael, ist aber schwerlich von ihm beschäftigt worden, da er — 1500 geboren, — die hinreichende Vorbildung kaum mit nach Rom wird gebracht haben. Seine historischen Gemälde verrathen die Bekanntschaft mit dem Urbinaten; in seinen Bildnissen, den verdienstlichsten Werken seiner Hand, ist er der ursprünglichen, deutschen Weise treu geblieben.

Es liegt in der Natur der Verhältnisse und der Entwickelung des Talents, daß Künstler, die sich einem Meister von großen Gaben und klar ausgesprochener Eigenthümlichkeit als Schüler, oder gar als Gehülfen bei seinen umfassenden Arbeiten anschließen, nur in seltenen Fällen außerordentlicher Begabung dazu kommen, selbständig einen eigenen Weg für ihre Thätigkeit zu finden. Sind sie als Mitarbeiter an des Meisters Art und Weise gebunden, so bestimmt sie als Schüler ebensosehr und noch mehr die Stellung des Lernenden, dem Vorbild und den Vorschriften des Lehrers möglichst genau zu folgen; denn um dieser

willen sind sie ja zu ihm gekommen! — Eine weitere, nothwendige Folge ist alsdann, daß sie, an die unmittelbare Führung gewöhnt, rathlos werden, sobald der Führer ihnen entrissen wird.

Wenn wir nun unter den Schülern und Gehülfen Raphael's so Viele sehen, die später, auf ihre eignen Kräfte angewiesen, noch rühmlich fortgewirkt haben, so ist es allerdings einerseits ein Zeichen von der geistigen Fruchtbarkeit der Zeit; aber auch ein sprechendes Zeugniß für die sorgfältig schonende und weise beachtende Behandlung, deren Raphael's Schüler sich von ihm zu erfreuen hatten, während seine Güte und Liebenswürdigkeit sie mit der innigsten Anhänglichkeit an seine Person fesselten, so daß sie ganz in ihm aufzugehen schienen. Daß dessen ungeachtet ihre Arbeiten, selbst wo sie an seine Entwürfe und ausführlichen Zeichnungen gebunden waren, sich noch in den meisten Fällen auffallend von den seinigen unterscheiden, wird Niemanden Wunder nehmen, der ein Auge für das hohe und feine, ja, geradezu einzige Kunstgefühl Raphael's hat, das sich so wenig übertragen, als auch nur in Worte fassen läßt, wie der Ton eines Instrumentes in der Hand eines Virtuosen, der jedem Andern unerreichbar bleibt, und neben dem der Ausdruck selbst des höchsten Entzückens ein leerer Schall ist. Wir werden indeß bei Beschreibung der Werke sehen, was die Schüler und Gehülfen bei Ausführung oder Vollendung derselben unter des Meisters Augen zu leisten vermocht.

Will man aber den hingebenden Charakter Raphael's und seine seltene Bescheidenheit in besonders hellem Lichte sehen, so muß man ihn aufsuchen, wo er sich selbst zum Gehülfen hergibt, er der ruhmgekrönte, von zahllosen Aufträgen in Anspruch genommene Meister! Fra Bartolommeo, sein lieber und verehrter Freund aus florentinischer Zeit, war — wohl vornehmlich durch das Verlangen die großen Kunstschöpfungen im Vatican

zu sehen, angetrieben — aus der Arnostadt nach Rom gekommen, und hatte von dem Siegelbewahrer Mariano Fatti den Auftrag übernommen, für die Kirche S. Silvestro auf Monte Cavallo die beiden Apostelfürsten zu malen. Sei es nun aber, daß er das römische Klima nicht vertragen konnte, oder daß ihn — wie Vasari meint — die großen und herrlichen Werke Raphael's und Michel Angelo's entmuthigten: kurz, er kehrte nach Florenz zurück, nachdem er kaum die Gestalt des Paulus nothdürftig vollendet hatte. Seinem Wunsch entsprechend übernahm Raphael die gänzliche Ausführung des Bildes. Es hängt jetzt in einem Zimmer des Quirinals; und auf den ersten Blick sieht man dem Petrus an, welche Hand ihn berührt, welcher Geist sich über ihn ergossen mit einer Feuertaufe, die ihm der sonst so treffliche Frate nicht hätte geben können.

Fragen wir nun nach andern Künstlern, die sich zu jener Zeit in Rom aufhielten, und mit denen Raphael muthmaßlich im Verkehr stand: so begegnen wir zunächst wieder einem Bekannten aus frühern Tagen, dem Jacopo Sansovino, der in Concurrenz mit einigen andern Bildhauern, eine Copie der Gruppe des Laokoon machte, und nach Raphael's, von Bramante in Anspruch genommenem Urtheil, den Preis davon trug. Die Copie wurde in Erz gegossen, kam als Geschenk des Cardinals Grimani nach Venedig und später nach Paris.

Von besonderer Bedeutung für Raphael war die Anwesenheit des Malers und Baumeisters Baldassare Peruzzi aus Siena in Rom. Er hatte für Agostino Chigi den uns als Farnesina bekannten Palast in Trastevere gebaut, seine Außenseite mit Friesgemälden a fresco bedeckt und einem Saal im Innern reizende Deckenverzierungen in Stucco und mit Malereien gegeben, als Raphael den oben erwähnten Auftrag in demselben Saale übernahm. Auch in S. Maria della Pace hatte Peruzzi

mehre Bilder a fresco ausgeführt und in einem Zimmer des Vaticans die 12 Monate mit allen in denselben vorgenommenen Beschäftigungen, so daß es an mannichfachen Beziehungen zwischen beiden Meistern nicht fehlen konnte, die stets so freundschaftlicher Art gewesen, daß Einige den Meister Baldassare unter den Schülern oder Gehülfen Raphael's aufgeführt haben. In seinen Gemälden sieht man sein Bestreben, Raphael's Styl sich anzueignen, wie in seinen Bauwerken den Einfluß Bramante's; am eigenthümlichsten ist er in architektonischen und arabeskenartigen Verzierungen, für welche ihm eine ergiebige Phantasie und ein geläuterter Geschmack zu Gebote standen.

Nächst diesem ist ein Künstler zu nennen, der ebenfalls durch Agostino Chigi mit Raphael in nähere Berührung kam: der Bildhauer Lorenzo Campanajo, genannt Lorenzetto. Chigi hatte sich in S. Maria del Popolo eine Grabcapelle, nach dem Entwurf Raphael's, bauen lassen, für welche nun mehre bedeutsame Marmor-Statuen zur Ausschmückung gemacht werden sollten. Diese Arbeit wurde dem Lorenzetto übertragen und von diesem unter unmittelbarer Mitwirkung Raphael's ausgeführt. Die Motive dazu scheinen aus der altchristlichen Symbolik genommen zu sein, wie sie bei Sarkophagen angewendet worden, um die Errettung aus der Gewalt des Todes und die Aufnahme in den Himmel zu bezeichnen; und so sehen wir in der Capelle den Jonas, Elias, Daniel und Elisa, den durch seine Todtenerweckung und andere Wundergeschichten bezeichneten alttestamentlichen Vorläufer Christi. Die beiden letzten Statuen, deren Ausführung durch Chigi's Tod verhindert worden, hat später Bernini gefertigt. Von den beiden ersten ist die des Jonas von so ausnehmender Schönheit und so im Geiste, ja mit dem Geiste Raphael's gemacht, daß man sie wo nicht ganz, doch größtentheils als sein Werk betrachtet; um so mehr, als die Statue

des Elias um vieles geringer ist. Von dem nahen, freundschaftlichen Verhältniß zu Raphael hat Lorenzetto später noch ein sprechendes Zeugniß abgegeben, indem er über dessen letzter Ruhestätte im Pantheon die Madonnenstatue aufgestellt hat, die noch jetzt auf ihrem ersten Platze steht.

Gleichzeitig lebte in Rom und auf gutem Fuße mit Raphael Cesare da Sesto, ein Schüler Leonardo da Vinci's, und anfänglich so beharrlich verschlossen gegen die Styl-Neuerungen Raphael's, daß dieser ihm wohl im Scherz einen Vorwurf daraus machte; dann aber — wie seine Madonna mit dem H. Rochus, ehedem in S. Rocco bei Mailand, ebenso die Fresken in der Kirche Madonna zu Saronno beweisen, — bemüht, dieselben mit den Lehren seines Meisters zu verschmelzen.

Auch war der greise Meister Leonardo selbst nach der Thronbesteigung Leo's mit Giuliano de' Medici von Florenz nach Rom gekommen, sei es, daselbst für sich und seine Schüler angemessene Beschäftigung zu finden, sei es, um noch einmal in einen Wettstreit mit Michel Angelo einzutreten, dessen Kunstthätigkeit Leo voraussichtlich nicht säumen würde, in Anspruch zu nehmen. Der Papst war auch sogleich seinen Wünschen mit dem Auftrag eines größern Gemäldes entgegen gekommen, und von allen Seiten wurde ihm die gebührende Hochachtung bewiesen. Raphael vor Andern erfreute sich — in dankbarer Rückerinnerung an die gütige Aufnahme, die er einst bei dem Freunde seines Meisters gefunden — seiner Gegenwart und auch wohl der weisen Lehren und Rathschläge des vielerfahrenen und hochgefeierten Mannes von Herzen. Dennoch mag es ihm, bei aller ihm angeborenen und unverwüstlichen Bescheidenheit nicht ganz leicht geworden sein, beim Anblick so mancher Wunderlichkeiten des alten Herrn immer ein ernstes, achtungsvolles Gesicht zu behalten. Mußte er nicht lächeln, wenn dieser große Kunst-

genius seine Zeit darauf verwandte, Wachs so fein auszudrücken, daß er kleine von ihm daraus geformte Vögel in die Luft blasen konnte gleich Flaumenfedern; oder daß er Gedärme so elastisch zu machen wußte, daß sie, mittelst eines Blasebalgs aufgeblasen, das ganze Zimmer einnahmen, wo seine Gäste standen, und diese aus einer Ecke in die andere trieben; oder wenn er ihn sich abmühen sah mit der Bereitung eines Firnisses zum Ueberzug über das Gemälde für den Papst, bevor er nur daran gedacht, einen Pinsel für dieses selbst anzurühren!

Aber der Kreis von Raphael's Bekannten beschränkte sich nicht auf Rom und Italien. Längst war sein Ruhm über die Alpen gedrungen, wenn auch ohne die Begleitung eines Werkes seiner Hand. In Deutschland lebte ein Meister der Kunst, zwar in keinem Strich des Griffels oder Pinsels ihm ähnlich, und doch gleich groß, gleich einzig wie er, und nicht minder bewundert, geehrt und hochgepriesen; fremden Einwirkungen auf seine Leistungen durchaus unzugänglich, aber alles Große und Schöne, wie fremd es der eignen Weise auch war, mit unbefangener Freude und klarer Erkenntniß würdigend: in Nürnberg Albrecht Dürer! Nehmen wir das Herrlichste was der deutsche Meister geschaffen, die Passion, die Apokalypse, die Dreifaltigkeit, oder eines seiner Bildnisse: — welche Kluft trennt diese Dinge von allem was Raphael geschaffen, ob es eine leicht hingeworfene Zeichnung, oder ein ausgeführtes Oel- oder Fresco-Gemälde ist! Und dennoch reichen sich diese Geister über die weite Kluft die Hand in gegenseitiger aufrichtiger Hochachtung! Der Naturalist, der die Gestalten seiner ideenreichen und seelenvollen Compositionen aus dem ihn umgebenden Leben mit treuer Nachahmung nimmt, und weder vor Häßlichkeit noch Gemeinheit zurückscheut und alles verschmäht, was nach „antikischer" Art schmeckt — zollt dem ihm völlig unerreichbaren Schönheits-

sinn des Idealisten und seiner reinen Formengebung die wärmste Bewundrung; und dieser empfindet mit freudiger Achtung die begeisterte und unbestechliche Wahrheitsliebe des deutschen Kunstgenossen und erkennt selbst in der Kraft und Geschicklichkeit der Hand seine Ueberlegenheit an.

Den Anlaß zur persönlichen Bekanntschaft gab Dürer mit der Sendung eines Geschenks an Raphael, und zwar — nach Vasari — mit seinem in Wasserfarben auf ganz feiner Leinwand ausgeführten Bildniß; eine Begrüßung, die von Raphael mit einigen seiner Handzeichnungen erwiedert wurde.*)

Die Bekanntschaft mit Dürer, die von beiden Seiten aufrecht erhalten worden zu sein scheint, erfreulich an und für sich, wurde durch ihre Folgen von großer Bedeutung für Raphael. „Da Raphael — fährt Vasari in der Erzählung von dem Verkehr mit Dürer fort — hiebei gesehen hatte, wie Albrecht Dürer bei seinen Kupferstichen zu Werke ging, so wünschte er ebenfalls zu zeigen, was er in dieser Kunst vermöge." Da sich diese Worte nicht auf das eben genannte in Wasserfarben gemalte Bildniß beziehen können, so muß angenommen werden, daß Dürer demselben — nach Vasari's Annahme — auch eine Anzahl seiner Stiche beigelegt habe. Diese Blätter also haben Raphael gereizt, sich auch im Kupferstechen zu versuchen; ein Umstand, der bis vor Kurzem unbeachtet geblieben, da man sich nur an den nächstfolgenden Satz hielt: „deßhalb ließ er den

*) Vasari erzählt, daß Raphael „eine Menge Blätter von seiner Hand" an Dürer geschickt habe. Nur eines davon hat sich erhalten und befindet sich in der Sammlung von Handzeichnungen bei Erzherzog Albrecht in Wien. Darauf sind einige Studien nach dem Nackten gezeichnet zu dem Bilde vom Sieg über die Saracenen in der Stanza dell' incendio des Vaticans, und Dürer hat auf das Blatt geschrieben: „1515. Raphael von Urbino der bei dem pabst so hoch geacht ist, hat diese nackte Bild gemacht und hat sie dem Albrecht Dürer gen Nürnberg geschickt, ihm seine Hand zu weisen."

Marc Antonio aus Bologna vielfache Uebungen in dieser Kunst anstellen." Seitdem aber der Prof. Andreas Müller in Düsseldorf im Magazin der dortigen Akademie einen Kupferstich von Raphael's „Madonna in Wolken" gefunden, die auch Marc Anton gestochen (Peintre graveur 47), und die in der Behandlung sich wesentlich von dieser letztern unterscheidet, haben die Worte Vasari's eine Bedeutung gewonnen, die man nicht wohl übersehen kann. Prof. Müller hat darüber 1860 eine kleine Schrift veröffentlicht, welcher sowohl ein von Fr. Keller gefertigtes Facsimile des aufgefundenen Kupferstichs, als eine Photographie nach dem Blatt von Marc Anton beigefügt ist.*) Der Unterschied ist im höchsten Grade auffallend, obschon unverkennbar das eine Blatt nach dem andern, nur von der entgegengesetzten Seite gemacht ist. Ebenso unverkennbar ist das Blatt von Marc Anton die Copie des andern oder einer dem entsprechenden Zeichnung, und sehr entfernt von der Feinheit und Schönheit der Formen im neuaufgefundenen Blatt. Dieses hat in den lebensvollen Linien der Umrisse, den zart und doch bestimmt umschriebenen Formen, und dem lieblichen Angesicht der Madonna und der Kindergesichter so entschieden das Gepräge von Raphael's Hand, daß Viele im Zweifel geblieben, ob sie einen Kupferstich, oder vielmehr eine Federzeichnung von ihm vor sich hätten; worüber freilich sehr bald Aufklärung zu gewinnen war. Die Composition — Madonna auf dem Wolkenthron, mit dem leichtgesenkten Kopf und dem Unterkörper nach ihrer linken, mit dem Oberkörper nach der rechten Seite gewendet, an die das neben ihr stehende und ernst hinabschauende Christkind

*) Ein Kupferstich von Rafael in der Sammlung der kön. Kupferstich-Sammlung zu Düsseldorf beschrieben von Andreas Müller . . . Düsseldorf 1860.

sich anschmiegt; in dem Gewölk geflügelte Kinder — erinnert in allgemeinen Zügen an die Madonna di Foligno, würde sie aber, in gleicher Weise ausgeführt, wohl an Schönheit noch übertroffen haben. *)

Sind wir nun sicher, daß keine Zeitgenossen Marc Antons in Italien diesem im Kupferstich gleichgekommen, geschweige den Vorrang abgewonnen; kennen wir auch keinen zweiten Künstler, der im Stande gewesen wäre, seiner Nachbildung einer raphaelischen Zeichnung diesen Zauber seelenvoller Schönheit einzuhauchen: so bleibt uns zur Auffindung des Urhebers unsers Blattes nur der von Vasari gegebene Fingerzeig als Wegweiser: es ist ein Versuch von Raphael selbst, „zu zeigen was auch er in dieser Kunst vermöchte.“**) Nun, das hat er bald gesehen; aber wie reizvoll das Blatt, und wie groß davor unsre Freude und Bewunderung ist: ihm konnte es nicht zweifelhaft bleiben, daß er, um im Kupferstich mit Albrecht Dürer in einen Wettkampf einzutreten, wenn nichts anderes, doch jedenfalls viel mehr Zeit bedurfte, als ihm bei seinen vielfältigen Aufgaben zu Gebote stand. Von der Platte hat er höchst wahrscheinlich nur sehr wenige Abdrücke genommen; — die auf ihr vorgenommenen, noch im Abdruck sichtbaren Correcturen ließen es ihm ohnehin zur Veröffentlichung ungeeignet erscheinen; so daß er sie ohne weitere Anwendung wird haben abschleifen lassen.

Inzwischen der Versuch war gemacht und der Erfolg, den Dürer mit seinen Kupferstichen und Holzschnitten hatte, die sich

*) Ein zweites, sogar besser erhaltenes Exemplar dieses Kupferstichs, das auch noch den Plattenrand hat, ist in der k. Kupferstichsammlung zu Madrid zu Tage gekommen.

**) Auf den Abdruck in Düsseldorf ist mit Tinte geschrieben links R. S. I., rechts ME. F. Die erste Bezeichnung ist verständlich; zur letzten gibt es keinen Schlüssel. Sie ist aber, als nicht auf der Platte befindlich, von keinem Belang; fehlt auch auf dem Madrider Exemplar.

und seinen Ruhm über ganz Europa verbreiteten; der Werth der neuen Erfindung an und für sich, durch welche es dem Künstler möglich wurde, seine Werke — in ihren wesentlichsten Lineamenten — der ganzen Welt mitzutheilen, bestimmten Raphael, wo irgend möglich, davon für sich Gebrauch zu machen.

Nun war Marc Antonio Raimondi aus Bologna, ein Schüler des Francesco Francia, der ihn bei seinen Goldschmied-Arbeiten für Anfertigung von Niellos verwendet hatte — wie man annimmt um 1510 — nach Rom gekommen. Er hatte sich, durch Mantegna's und vornehmlich durch Dürer's Arbeiten angereizt, im Kupferstich versucht und wird in Rom bald mit Raphael bekannt worden sein, der — das Talent erkennend, wenn auch nicht einen Albrecht Dürer, doch einen Künstler an ihm fand, durch welchen er seine Zwecke erreichen zu können hoffte. Er ließ ihn daher, wie Vasari im Leben Raphael's erzählt, vielfache Uebungen in dieser Kunst (des Kupferstichs) anstellen, und da sie demselben trefflich gelangen, ihn seine ersten Sachen drucken. In den Angaben darüber widerspricht sich Vasari, nennt an dieser Stelle andere Arbeiten, als im Leben Marc Anton's, wo er die „Lucretia" als das erste Blatt bezeichnet, das derselbe nach Raphael gestochen; eine Angabe, welche jetzt allgemein angenommen ist. Es gehört aber nicht zu seinen gelungensten Stichen und trägt noch zu sehr die Spuren der Nachahmung Dürer's. Da aber Raphael den Eifer zu würdigen wußte, mit welchem sich Marc Anton der Arbeit widmete, und auch die Fortschritte wahrnahm, die er machte, so nahm er ihn ganz in seinen Dienst, überwachte die Arbeiten, corrigierte sie, selbst auf der Platte, wie man glaubt und gewann dadurch einen Schüler, der nach und nach so in den Geist des Meisters eindrang, daß er die Zeichnungen desselben so zu sagen in eine andere Sprache zu übersetzen und so treu als

möglich in ihren Hauptzügen wieder zu geben lernte. Zugleich richtete er, um Marc Anton's Zeit und Kräfte ungetheilt für den Stich zu erhalten, eine Druckerei ein, in welcher er seinen vieljährigen Farbenreiber Baviera anstellte, der den Druck und Verkauf der Blätter zu besorgen hatte.

Die große Anzahl von Blättern, die aus dieser Anstalt hervorgegangen, sagt uns, wie klar Raphael die Bedeutung des Bilddrucks erkannt hat, der für die Kunst sei oder werden könne, was der Buchdruck für die Volksbildung und Wissenschaft bereits geworden: das Mittel der allgemeinsten Verbreitung ihrer Werke, nach ihrem wesentlichsten Inhalte: dem Gedanken, der Composition, der ausdrucksvollen Darstellung und der eigenthümlichen Formengebung; weßhalb denn Marc Anton auch vorzugsweis nach Handzeichnungen und in Weise derselben gestochen.

Es tritt uns aber noch ein anderer Umstand von Bedeutung entgegen, sobald wir das Auge auf den Inhalt der ersten Blätter richten, die Raphael seinem Kupferstecher zum Zweck der Vervielfältigung übergeben. Das erste war — wie wir gesehen — der Selbstmord der Lucretia; darauf folgten: eine Dido, das Urtheil des Paris, die Entführung der Helena, der Tanz der Liebesgötter; dazwischen auch die Arche Noah's und der Kindermord zu Bethlehem; Gegenstände, wie man sieht, der Mehrzahl nach, aus der Geschichte und Mythologie des Alterthums genommen. — Als Albrecht Dürer zuerst von dem Bilddruck Gebrauch machte für seine Kunst, wählte er die Apokalypse, danach das Leben Mariä, und die Passion Christi. Warum? Die Bewegung der Gemüther in Deutschland war eine vorherrschend religiöse, und Dürer's Absichten gingen auf das Volk, das bis in die untersten Schichten von ihr ergriffen war. Italien hatte die Erneuerung seines Lebens und seiner Bildung an die Wiedergeburt des alten Hellas und Rom geknüpft, deren Cultus

vornehmlich in den obern Schichten der Gesellschaft gepflegt wurde, auf welche denn auch zunächst die hier bezeichneten Unternehmungen Raphael's berechnet und gerichtet waren. Da Marc Anton vorzugsweis, wie ich sagte, nach Zeichnungen Raphael's stach, so sind uns damit manche der Compositionen erhalten, die außerdem verschwunden sein würden. Aber auch für die ausgeführten Werke des Meisters sind Marc Anton's Stiche in sofern von Wichtigkeit, als sie — nach Originalentwürfen gearbeitet — Motive und Anordnungen enthalten, die bei der Ausführung Abänderungen erfahren haben, wie z. B. bei dem ausgezeichnet schönen Blatte „der Parnaß" nach dem Bilde im Vatican, wo Apollo (nicht wie dort die Geige spielt, sondern) in die Saiten der Lyra greift.

Nach der Betrachtung über Raphael's Versuch im Kupferstechen und nachdem wir ihn als Architekten thätig gesehen, tritt uns eine andere Frage nahe, die, vielfach aufgeworfen, von verschiedenen Seiten entgegengesetzte Beantwortung erfahren hat: ob nehmlich Raphael auch, gleich Leonardo und Michel Angelo, den Meißel zu führen verstanden? Bei Erwähnung der Mitwirkung, die er dem Lorenzetto bei Ausschmückung der Capella Chigi in S. Maria del Popolo geschenkt, deutete ich bereits an, daß diese Mitwirkung sich nicht blos auf guten Rath und Correcturen beschränkt haben werde. In der That ist die Figur schon in der Composition von so außerordentlicher Schönheit, in Stellung und Bewegung von so edlem Maß, in jeder Linie in so vollkommener Harmonie, daß sie schon dadurch weit über allem steht, was Lorenzetto gemacht. Dazu kommt nun noch der Adel, die Weichheit und Frische der jugendlichen Formen, und ihre vollendete, ebenso naturwahre, als stylgerechte Durchbildung, die weise Berechnung auf eine nahebei malerische Wirkung, der lebenvolle, Sinne und Seele fesselnde Ausdruck des halbüberschatteten

Kopfes, wodurch die Statue nicht allein über allen Arbeiten Lorenzetto's, sondern geradezu auf der obersten Stufe der neuern Sculptur steht; so daß kein anderer Schluß zu machen ist, als daß Raphael nicht nur das Modell dazu gemacht, sondern ihr auch die letzte Vollendung in Marmor selbst gegeben hat.

Diese Meinung gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch eine Nachricht, die wir einem Briefe des Grafen Castiglione vom 8. Mai 1523 an seinen Sachwalter, Andrea Piperario in Rom, entnehmen, worin er ihm schreibt: „Ich wünsche auch zu wissen, ob Giulio Romano noch den kleinen Knaben in Marmor von der Hand Raphael's hat, und für wieviel er ihn auf's äußerste ablassen will?" *) Es ist dieß ein verwundeter, von einem Delphin auf seinem Rücken getragener Knabe, eine (an den Beinen) nicht ganz vollendete Marmorgruppe, 1768 im Besitz eines Hrn. v. Breteuil in Rom. In der Sammlung von Kunstwerken zu Down-Hill in Irland sieht man eine ganz ähnliche Gruppe, die durch den Grafen v. Bristol, Bischof von Derry, dahin gekommen. Sie war 1857 auf der Ausstellung zu Manchester, wo Prof. Hettner, Conservator der Sammlung von Gypsabgüssen in Dresden, sie sah, und sie für eine nicht getreue Nachahmung erklärte. Eine Abbildung gibt das Penny-Magazine vom 17. Juli 1841; ein Abguß der Original-Gruppe steht in der Mengs'schen Sammlung in Dresden. Danach scheint es, daß sie der erste Versuch Raphael's in der Bildnerei gewesen, wobei er sich für die untergeordneten, aber besonders sorgfältig ausgeführten Dinge der Mitarbeit Lorenzetto's mag bedient haben, der aber den Delphin in eine unmögliche Windung gebracht hat.

Wie leicht man geneigt ist, ebensowohl seinen Lieblingen

*) Passavant a. a. O. I. p. 250 nach den Lett. pitt. V. p. 245 no. v.

alles Schöne zuzuschreiben, alles weniger Vortreffliche abzusprechen, sehen wir in diesem Falle, wo wir durchaus auf dem Felde bloßer Vermuthungen stehen. Passavant führt als ein drittes Werk der Bildnerei von Raphael's Hand, allein gestützt auf die ganz raphaelische Schönheit der Composition, vornehmlich in der Bewegung der Figuren, die Fontana delle Tartarughe vor dem Palazzo Mattei in Rom an, deren Wasserbecken von vier Jünglingen (der vierfachen Wiederholung derselben Figur) getragen wird, von denen jeder eine Schildkröte aus der Schaale will trinken lassen. Es ist nicht zu leugnen, daß die Schönheit der Anordnung und der harmonische Fluß der Linien ganz an den Jonas in S. Maria del Popolo erinnern; dennoch ist das Werk erwiesener Maßen auf Veranstaltung des römischen Magistrats 1585 nach Angabe des Giacomo della Porta von dem florentinischen Bildhauer Taddeo Landini verfertigt.*)

Während dessen nahmen die Arbeiten im Vatican ihren stetigen Fortgang und wurden noch weiterhin beträchtlich vermehrt. Zunächst war es der Saal der päpstlichen Stallknechte (Sala degli Palafrenieri) der ausgemalt werden sollte, und Raphael hatte dafür die Apostel und andere Heilige gezeichnet, die in grüner Erde gemalt, scheinbar in Nischen stehend, die Hauptwände einnehmen sollten, während im Fries darüber Giovanni da Udine in einer lustigen Zusammenstellung fremder Thiere die von ihm in der Menagerie des Papstes gemachten Studien anwandte. Schon unter Paul IV., der diesen Saal in mehre Zimmer eintheilte, gingen die meisten dieser Arbeiten zu Grunde, und jetzt ist soviel als nichts davon übrig. Nur eine Copie der Apostel, ernster, charaktervoller, nebenbei durch einen Reichthum der schönsten Gewandmotive ausgezeich-

*) S. Bunsen und Platner, Beschreibung Roms III. 3. S. 521.

neter Gestalten,*) ist in der Kirche S Vincenzo ed Anastasio alle tre Fontane vor Porta S. Paolo zu Rom erhalten.

Von bei weitem größeren Gewicht war die Aufgabe, die von ihm erbauten Loggien vor den päpstlichen Zimmern angemessen auszuschmücken. Wände und Decken der Loggien des ersten Stockwerks vor dem Appartemento Borgia hatte bereits Giovanni da Udine mit Arabesken und Weinranken in eine heitere Laube umgewandelt; der Loggia des zweiten Stockwerks war ein bedeutungsvollerer Schmuck zugedacht. Mit dem Blick nach oben sollte man in den Kuppeln derselben Bilder aus dem Alten und Neuen Testament vor Augen haben; an den Wänden aber an launigen Spielen der Phantasie sich ergötzen. Zu den erstern, zunächst den Bildern aus dem Alten Testament, entwarf er die Zeichnungen, vertheilte sie an seine Schüler und ließ sie unter der Oberaufsicht von Giulio Romano ausführen; die Wandverzierungen übergab er dem dafür ganz besonders befähigten Giovanni da Udine, ging ihm aber beim Entwerfen und Ausführen mit Rath und That zur Hand.**) Das Estrich für die Fußböden, auf dem er mosaikartig das päpstliche Wappen anbrachte, ließ er aus Florenz von Andrea della Robbia kommen, und die Thüren von Gian Barile aus Siena kunstreich in Holz schnitzen; welche Anordnungen sämmtlich sich so sehr des Beifalls Sr. Heiligkeit zu erfreuen hatten, daß Raphael zum Aufseher über alle Malereien und Bauten im Palast gesetzt wurde. Wir begreifen die stets sich steigernden Gunstbezeigungen bei Raphael's unvergleichlichen Leistungen. Denn wie sehr auch die Wanderverzierungen der

*) Gest. von Marc Antonio.

**) „Die Bibel Raphael's" gest. von C. Lasinio u. A. Die Loggien-Malereien vollständig von Joh. Volpato und Joh. Ottaviano, Prachtwerk.

Loggien durch die Unbilden der Zeit und die Roheit der Menschen gelitten haben: noch fesseln uns ihre Trümmer durch die Schönheit der Anordnung, wie durch den Reichthum der Erfindung, und wir ahnen in den verblaßten Formen und Farben ihre einstige, bezaubernde Pracht.

Und nun, als sollte keine der großen und seltenen Kräfte, die in Raphael schlummerten, ungeweckt und ungenutzt vergehen, ward ihm ein Auftrag vom Papst, mit dessen Ausführung er alle bisherigen Leistungen der Art und sich selbst übertroffen hat. In der Sixtinischen Capelle, an deren untern Wänden, wie wir früher gesehen, ältere Meister mit ihren Werken sich verewigt hatten, an deren Decke Michel Angelo's erhabene Schöpfungen prangten, durfte der Genius Raphael's nicht fehlen. Einer alten Sitte gemäß wurden an Festtagen die untersten Abtheilungen der Wände mit bunten Teppichen verhängt; und da man solche Arbeiten, auch mit figürlichen Darstellungen, in Gold und Seide gewirkt, in den Niederlanden, namentlich zu Arras, vortrefflich ausführte, ward Raphael beauftragt, eine Anzahl Cartons zu zeichnen, nach denen dort Teppiche gewirkt werden sollten, um sie sodann bei festlichen Gelegenheiten in der Sixtinischen Capelle aufhängen zu können. Wir verdanken diesem Auftrage jene unter dem Namen der „Tapeten" bekannten Darstellungen zur Apostelgeschichte, die vollkommensten Werke dramatischer Malerei, von deren Cartons sieben früher im Schlosse zu Hampton-Court in England aufbewahrt wurden.*) Gleichzeitig fertigte er auch einen Carton mit der Krönung Mariä, zu dem Teppich, der über dem Altar der Sixtinischen Capelle

*) Sie sind jetzt in London, im South-Kensington-Museum. Photographiert von Thurston Thomson nach den Originalen. Gest. von Dorigny — Halloway (sehr manieriert).

seine Stelle finden sollte.*) Die Ausführung dieser Cartons fällt in die Jahre 1515 und 1516; die Ausführung der Teppiche, deren Ueberwachung Raphael dem Bernhard von Orley anvertraut hatte, war 1518 beendet, so daß sie (nachdem sie schon im April d. J. in Rom angekommen) am Tage des H. Stephanus (26. Dec. 1519) zum ersten Male in der Sistina aufgehängt werden konnten, zur freudigen Bewunderung der Welt und zur Genugthuung ihres Meisters, bei der Wirkung die sein Werk hervorgebracht.

Im Winter von 1515 auf 1516 war Papst Leo in Florenz und erlebte dort Huldigungen, wie sie ihm wenige Jahre vorher kein Prophet voraus hätte verkündigen können. Aller Haß gegen das Haus Medicis war verschwunden und vergessen; der Freistaat war eine Monarchie geworden, und die Florentiner wetteiferten in den Kundgebungen der Ergebenheit gegen die Herrscher und ihre Angehörigen. Leo, um für solche Gesinnung sich erkenntlich zu zeigen, beschloß, die Kirche S. Lorenzo, die von seinen Vorfahren durch Brunelleschi erbaut worden war, vollenden, d. h. ihr eine Façade geben zu lassen. Und da er dafür die Ansichten, Vorschläge und Pläne der bedeutendsten Architekten Italiens kennen lernen wollte, und bereits Michel Angelo, Baccio d'Agnolo, Giuliano da San Gallo, Andrea und Jacopo Sansovino zu Entwürfen aufgefordert hatte, so ließ er auch zu demselben Zweck Raphael nach Florenz kommen, der denn auch nicht säumte, dem Befehl zu zu folgen und seinen Ideen für die beabsichtigte Façade in einer Zeichnung Ausdruck zu geben. Die erwählten Künstler sollten zu einem Schiedsgericht über ihre Pläne zusammen treten, oder sich auch über eine Combination mehrer derselben vereinigen.

*) Gest. von Ant. Veneziano und von dem Meister mit dem Würfel.

Aber abgesehen von der Schwierigkeit, wo nicht Unmöglichkeit, auf diesem Wege ein Ergebniß zu gewinnen, erklärte sich auch Michel Angelo entschieden gegen jede Betheiligung eines andern Architekten. Obwohl er indeß damit für sich allein den Auftrag erlangt hatte, stieß er doch bei der Ausführung auf so viele Hindernisse, daß diese sich von Jahr zu Jahr verzögerte und schließlich gar nicht zu Stande kam; wie denn noch jetzt die Kirche mit kahler Stirnseite da steht; die Zeichnungen Raphael's aber sind uns erhalten, und soll später des Nähern von ihnen die Rede sein.

In seiner Eigenschaft als Architekt nach Florenz berufen, ward er als solcher von mehr als Einer Seite in Anspruch genommen. Noch steht, leider! nicht ganz vollendet, in der Straße San Gallo der zwar kleine, aber schöne, mit einem reizenden Garten versehene Palast, zu welchem er für Giannotto Pandolfini, Bischof von Troja, die Pläne gefertigt. Die Ausführung derselben übertrug er dem Gianfrancesco da Sangallo, nach dessen Tode 1530 sein Bruder Bastiano Aristotile den Bau soweit führte, als wir jetzt ihn sehen. Für ein zweites Wohnhaus, den Palast Uguccioni, machte er außer den Zeichnungen noch ein Modell; dem Bauherrn aber scheinen die nöthigen Mittel der gänzlichen Ausführung des Gebäudes gefehlt zu haben, so daß es weder nach oben, noch nach der Seite seinen vollkommenen Abschluß erlangt hat. Raphael's Zeichnungen aber sollen erhalten sein.*)

Bei der Stellung, welche Raphael in Rom einnahm, wird es Niemanden wundern, daß seine vornehmen Freunde zu ihrem Vergnügen nicht nur auf seinen Umgang, sondern auch auf seine

*) Doch sind sie nicht unter den architektonischen Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz.

Kunst Ansprüche machten, denen er soviel immer möglich zu genügen suchte. So hatte ihn der Cardinal Bibiena, der einige Zimmer im Vatican bewohnte, zu bestimmen gewußt, ihm eine Folge von Bildern für seine Badestube zu entwerfen, deren Ausführung sodann einigen Schülern übertragen wurde. Das Thema, wie die einzelnen Gegenstände desselben waren vom Cardinal selbst angegeben*) und zeigen uns, mit welchen Anschauungen der geistliche Herr die Phantasie im Bade zu beschäftigen liebte. Nicht nur, daß die Statue einer Venus in einer Nische aufgestellt werden sollte, so war der leitende Grundgedanke des Bildercyclus „die Alles überwindende Macht Amors." Bedürfte es noch irgend eines Nachweises für die Entfremdung der hohen Würdenträger der Kirche vom Christenthum, für ihre Vorliebe für den Sinnenreiz aus der Quelle des classischen Heidenthums, und für den lügenhaften um das Cölibat der Geistlichkeit gelegten Heiligenschein, so würde das Badezimmer des Cardinals von Bibiena — wie wir später bei Betrachtung der Bilder darin sehen werden — ausreichende Mittel an die Hand geben. Was übrigens Raphael dabei gethan, überschreitet die Grenzen classischer Anmuth nicht, wo aber Giulio Romano an seine Stelle tritt, haben die Grazien den Zügel des Pegasus aus den Händen verloren; und so wird es wohl vornehmlich ihm zu danken sein, daß das Zimmer jetzt für Jedermann unzugänglich ist.**)

Beliebt aber waren Gegenstände der Art jedenfalls und

*) Cardinal Bembo schreibt am 19. Apr. 1516 an den Card. da Bibiena: „Eben kommt Raphael zu mir . . . und bittet mich (meinem Briefe) beizufügen, daß Ihr ihm die andern Geschichten schickt, die in Euer Badezimmerchen sollen gemalt werden, das heißt die Beschreibung davon; denn diejenigen, die Ihr im gesendet, sollen schon diese Woche in Angriff genommen werden."

**) Gest. v. Maestri, Piroli und Chapuy.

Raphael zeigte sich den Aufgaben erotischen Inhalts nicht geradezu abgeneigt. Wer Rom noch kennt aus der Zeit vor dem Jahr 1848, der wird sich der kleinen, sehr malerischen Villa im Garten Borghese erinnern, die — freilich ohne allen Grund — den Namen der „Villa Raphael's" trug. Wem sie zu seiner Zeit gehört hat, ist nicht bekannt. Jedenfalls war der Besitzer ein Freund der Kunst; denn sie war reichlich mit Gemälden und Sculpturen ausgestattet. In den politischen Stürmen vom J. 1848 ist sie zerstört worden. Einige der darin befindlichen Wandgemälde hatte indeß der Fürst Borghese schon mehre Jahre vorher aussägen und in einem Zimmer seines Palastes in der Stadt aufstellen lassen. Neben einer räthselhaften Composition von Michel Angelo, schwebende nackte Gestalten, die mit Pfeilen nach einer Scheibe schießen, war nach einer Zeichnung Raphael's die Brautnacht von Alexander und Roxane gemalt, ein Bild das durch heitern Humor über die Bedenken hinweghebt, die der Gegenstand erregen möchte. Wie bei andern Gelegenheiten hatte Raphael auch hier den Anlaß zu seiner Zeichnung in der Literatur des Alterthums gefunden. Lucian's Beschreibung von einem Gemälde des griechischen Malers Aetion, das denselben Gegenstand behandelt, hat ihm offenbar die ersten Gedanken dazu gegeben. Alexander, von Amor geführt, von seinem Freunde Hephästion und dem Gotte Hymen begleitet, naht sich dem Lager, auf welchem in jungfräulich verschämter Haltung Roxane sitzt, und reicht ihr eine goldene Krone, während ein Liebesgott ihren Schleier hebt und ein andrer ihr die Sandalen löst. Liebesgötter umschwärmen die Scene, spielend mit den Waffen des Helden, indem einige einen ihrer Genossen auf seinem Schilde tragen, gleich einem Sieger; ein andrer in den Harnisch gekrochen ist und darin mühsam auf allen Vieren sich am Boden fortbewegt. — Es ist ein leichtes Spiel der Phantasie, wie es der

Moment dem Künstler gebracht, und wie sicher noch manches andere, ohne Ansprüche auf hohe künstlerische Bedeutung, aus der Eingebung heitrer Stunden hervorgegangen sein wird.*)

Viele der Handzeichnungen Raphael's, die uns in den Stichen Marc Antonio's, Agost. Veneziano's und andrer Zeitgenossen erhalten worden, weisen auf einen solchen oder ähnlichen Ursprung zurück.

So möchte ich das von Ag. Veneziano gestochene, unter dem Namen der Hexenfahrt bekannte Blatt dahin rechnen, auf welchem wir ein altes Weib auf einem colossalen Gerippe sitzen und von vier nackten Männern gezogen, von drei andern, von denen einer auf einem Widder reitet, gefolgt sehen. Drei Böcke hat das Geripp unter sich, auf deren einem ein Knabe reitet. Von diesem grauenhaften Zug aufgeschreckt fliegen mehre Enten aus ihrem Schilf-Versteck auf. Wer mag sagen, welche Erzählung, welche Zeichnung, welch ein bizarrer Einfall eines Freundes Raphael zu einer Composition veranlaßt hat, mit der er sich zum Vorläufer des Höllen-Breughel gemacht? Zu solchen leichten Ergüssen der Phantasie gehört eine große Anzahl Venusbilder in den mannichfaltigsten Situationen, mit und ohne Amor, auf Meereswellen, in Wolken, dem Bad entstiegen, die Füße sich trocknend ꝛc. Liebesgötter, die in einem Walde spielen ꝛc. Aber auch Compositionen von größerer Bedeutung mögen so gelegentlich entstanden sein, wie die Compositionen zur Aeneide, namentlich das Quos ego, gest. von Marc Antonio, wo Neptun dargestellt ist, wie er die aufgeregten Meereswogen beschwichtigt und den Winden Stillestand gebietet; das Urtheil

*) Raphael's sehr schöne Originalzeichnung, lauter nackte Figuren, befindet sich in der Sammlung des Erzherzog Albrecht zu Wien. Gest. v. Giv. Volpato 1772 — J. G. A. Frenzel 1823 — Ch. N. Cochin.

des Paris, eine ganz im Geiste der Farnesina-Bilder gedachte Composition (Paris ertheilt der Venus den Preis; Juno droht ihm mit ihrer Rache; Minerva, vom Rücken gesehen, bekleidet sich wieder; rechts sitzen zwei Flußgötter und eine Nymphe, links erhebt sich ein Hügel, auf welchem Oreaden und Dryaden sichtbar sind; eine über Venus schwebende Victoria bekränzt sie; in den Wolken erscheinen die Dioskuren, Phöbus, Diana, Jupiter und andere Götter); eine Zeichnung, die außer von Marc Antonio, auch von Marco da Ravenna gestochen worden.

In einer andern Richtung höchst bedeutend erscheint mir die Zeichnung von der Pest in Phrygien, die zu Raphael's besten dramatischen Schöpfungen gerechnet werden muß. Eine Herme theilt das Bild in zwei Abtheilungen. Links sieht man im Vorgrund todtes und sterbendes Vieh, und in einer anstoßenden Kammer einen sterbenden Greis, gepflegt und getröstet von zwei barmherzigen Schwestern; rechts ein verödetes Dorf, im Vorgrund eine ergreifende Gruppe, einen Vater, der mit verhaltener Nase sein kleines Kind von der Brust der todten Mutter, aus der es Nahrung schöpfen will, zurückzieht. Auch dieses schöne Blatt verdanken wir dem Grabstichel Marc Anton's. Groß ist die Anzahl von ähnlichen Kupferstichen nach Zeichnungen, die theils mit, theils ohne Recht dem Raphael zugeschrieben werden. Ein vollständiges Verzeichniß derselben, wie ein näheres Eingehen auf sie würde indeß die Grenzen, wie die Aufgabe dieses Buches überschreiten.

Raphael's Werke der Malerei.

Von 1513 bis 1518.

Durch Julius II. war Raphael auf den Weg zu den höchsten Zielen seines künstlerischen Strebens geführt worden; unter Leo hatte er sie alle erreicht und dazu eine Stellung in der Gesellschaft, die ihm alle Thüren öffnete, einen fast unbegrenzten Einfluß sicherte und ihn zum Liebling Aller machte; einen Ruhm vor der Welt hatte er gewonnen, der laut durch ganz Europa klang und ihn als den Einzigen, ja geradezu als den Göttlichen pries. So dürfen wir uns wohl die Frage aufwerfen, auf welchen Wegen es ihm gelungen, diese höchsten Ziele eines sterblichen Menschen zu erreichen?

Daß ihm sein Talent, seine Kenntnisse und Fähigkeiten, seine umfassende Bildung die Kreise, auch die obern der Gesellschaft geöffnet, versteht sich von selbst; sowie daß sein anspruchloses, liebenswürdiges, gegen Alle gefälliges, Alles versöhnendes Wesen ihm die allgemeine Zuneigung zugezogen; so daß auch seine Schüler und Gehülfen mit der innigsten Verehrung und einer geradezu schwärmerischen Liebe an ihm hingen. Was uns aber hier vorzugweis beschäftigt, ist die Frage: wodurch ist Raphael der Künstler geworden, der er ist? der Künstler, nicht etwa nur seiner Zeit, sondern der

Künstler aller Zeiten? Die Antwort würde sich in den Satz zusammenfassen lassen: durch das, was er mit seinen Vorgängern in der Kunst gemein hatte, und durch das, was ihn von ihnen und seinen Zeitgenossen unterschied.

Blicken wir flüchtig noch einmal zurück auf den Entwickelungsgang der Kunst, insbesondere der Malerei, in Italien so sehen wir einen ganz naturgemäßen Fortschritt, eine allmähliche Lösung der zu ihrer Vollkommenheit führenden Aufgaben. Nachdem aus den ältesten Ueberlieferungen das Feierliche der Auffassung religiöser Gegenstände zugleich mit der aus allgemeinen Kunstprinzipien fließenden symmetrischen Anordnung aufgenommen, von Giotto aber durch einen frischen Blick in die Wirklichkeit eine ausdrucksvolle, lebendige Darstellung gewonnen und zugleich ein Styl ausgebildet worden, durch den das Wesentliche der Formen bezeichnet und damit die allgemeine Grundlage für ein Werk der Malerei gewonnen war, konnte auch an eine Erweiterung des Stoffs gedacht werden, und namentlich an große, zusammenhängende Bilderfolgen von Ereignissen und Begebenheiten, oder von poetischen, theologischen und historischen Gedanken und Anschauungen. Allein die Zeichnung Giotto's und seiner Nachfolger beruhte lediglich auf einer allgemeinen Auffassung lebendiger Formen ohne genaue Durchbildung; es folgten nun gründliche Naturstudien nach dem lebenden Modell, und nach gelegten Gewändern; nicht minder ein Studium der Perspective und der architektonischen Formen. Gegen eine zu unbedingte Hingabe an die Wirklichkeit, wie sie durch Masaccio, Ghirlandajo u. A. leicht veranlaßt werden konnte, wirkte der absolute Idealismus Fiesole's, für dessen seelenhafte Darstellungen es genau betrachtet gar keine Körperwelt gab. — Bald sah man, daß die Natur als alleinige Lehrmeisterin nicht ausreichte; scharf begrenzte Formen und maßgebende Verhältnisse hatten die Künstler des

Alterthums gefunden für alle nachfolgenden Zeiten; sie wurden wieder ins Gedächtniß und als Muster vor die Augen gebracht. Der strengen Nachahmung der Antike gelang indeß die freie, lebendige Schönheit nicht; herb und trocken blieben die Formen und gebunden die Glieder. Eine beseelte Schönheit, die mit Wärme des Gefühls zum Herzen sprach und die Gestalten in Farbenglut verklärte, die jedem Zug des Angesichts, jeder Bewegung des Kopfes und der Glieder Anmuth verlieh — das war die Aufgabe der umbrischen Schule. So war die Kunst in Italien während zweier Jahrhunderte nach und nach und unter dem Aufgebot verschiedenartiger Kräfte, dem Ziel ihrer Vollkommenheit immer näher gekommen, so daß es fast nur galt, den letzten Schritt zu thun.

Es kann nun Niemandem entgehen, daß dazu die Summe aller bisherigen Errungenschaften nicht ausreichte: es mußten auch alle Schwächen und Unfreiheiten, alle Einseitigkeiten und Mängel, alle Härten und Uebertreibungen vermieden sein, die noch den ältern Werken als Zeichen einer nicht vollständigen Entwickelung anhingen. Die ideale Auffassung des Göttlichen und Heiligen mußte mit der Wirklichkeit in Uebereinstimmung gebracht, ja das Göttliche und Heilige im Menschenleben selbst erkannt; die starre Symmetrie und pyramidale Anordnung mußte gemildert und, auf mannichfache Weise modificiert, des Absichtlichen so viel möglich entkleidet werden; die Bedeutung des Styls für Bezeichnung des Wesentlichen vertrug sich sehr wohl mit einer reichern und freiern Formengebung; die Gedankenmalerei mußte die trockne, didaktische Weise verlassen und mit den Gesetzen der Klarheit zugleich den Anforderungen des guten Geschmacks genügen; für die Darstellung einer Handlung oder Begebenheit galt es nicht nur den ausdrucksvollsten Moment zu treffen, sondern ihn auch auf das sprechendste und maßvollste auszudrücken.

Den Charakteren durfte zu den individuellen Zügen die Bezeichnung ihrer allgemeinen Bedeutung nicht fehlen; der Anmuth und Schönheit nicht die Charakteristik und Wahrheit. Naturgetreu mußte die Färbung sein, und doch in Uebereinstimmung mit der idealistischen Zeichnung, und bei aller Stärke mild und harmonisch. Endlich durfte dem Kunstwerk, ungeachtet aller dafür gemachten Studien und Vorbereitungen, weder die Arbeit der Erfindung noch die Mühe der Herstellung anzusehen sein! frei sollte der Künstler und leicht über alle Mittel der Ausführung verfügen!

Bei welchem der Künstler auf der Höhe der Vollendung der italienischen Kunst sehen wir diese Bedingungen alle erfüllt? — Bei Tizian, dessen Composition und Zeichnung von den Gesetzen des Styls sich nicht gebunden zeigt und der seine Ideale nur in der Wirklichkeit gefunden? — Bei Leonardo, dessen tiefsinniges Denken und rastloses Forschen die Flügel der Phantasie gelähmt und der mit mannichfachen Versuchen Zeit und Kräfte verbraucht? ja für den sogar, wie die große Anzahl der von ihm gezeichneten Fratzen beweist, das Häßliche einen unwiderstehlichen Reiz ausübte? — Bei Correggio, der die Verbindung mit der alten Kunst aufgegeben, und die Klarheit der Darstellung und Reinheit der Form neuen, allerdings entzückenden Reizen opferte? — Bei Michel Angelo, dessen gewaltiger Geist nur in der Darstellung des Uebernatürlichen Befriedigung fand, dem aber die allbeglückende Gabe der Schönheit versagt war, und der wohl erschüttern und erheben, Hochachtung, Bewunderung und Verehrung einflößen, aber nicht das Herz mit Wonnegefühlen erfüllen konnte? Wohl hatte er eine Gabe vor Raphael, wie vor allen seinen Zeit- und Kunstgenossen voraus, die seine Anschauungen gewaltiger, seine künstlerischen Kräfte mächtiger erscheinen lassen, als Alles „was den Menschen wohlgefällt", und mit denen er fast nur mit seinem großen Vorbild,

dem Dichter der „göttlichen Komödie" allein auf einsamer Höhe steht: das Erhabene! Das Erhabene liegt auf der Mitte des Wegs vom Schönen zum Häßlichen, wie sein Gegensatz auf der andern Seite: der Humor. Beide sind noch von den Strahlen der Schönheit zu erreichen; beide werden aber auch unvermerkt in die Sphäre des Häßlichen gezogen. Trifft demnach noch ein Strahl der Schönheit die Schöpfungsgeschichte des Menschen von Michel Angelo, oder die persische, die erythräische Sibylle; so spüren wir doch mehr das Leuchten des Geistes, als die Wärme der Seele; sehen nicht das lachende Thal, sondern die glänzende Höhe; und treten wir vor „die Parzen" desselben Meisters im Palast Pitti, so können wir die tiefer gelegene Nachbarschaft des Erhabenen nicht verkennen. Nie hätte Raphael den biblischen Gedanken des Jüngsten Gerichts in seiner vernichtenden Erhabenheit fassen und darstellen können, wie es Michel Angelo gethan; aber nie und nirgend verfällt er auch in gewaltsame und unschöne Bewegungen, wie sie dort der Sturm erhabener Leidenschaft hervorgebracht; noch in die Vorstellung eines nackten Weltenrichters oder eines Himmels voll unbekleideter Heiliger beiderlei Geschlechts! Raphael haftete so wenig, als Michel Angelo am Modell; wenn aber Michel Angelo durch den hohen Flug seines Idealismus sich so weit über die Natur emportragen ließ, daß seine Gestalten — wie die Tageszeiten in der Mediceer-Capelle zu Florenz — die ungeheuerlichsten Gliederverschränkungen in Körperformen eines unnahbaren Riesengeschlechts ausführten: so folgte Raphael den idealen Anforderungen der Kunst nicht weiter, als die Uebereinstimmung mit den Bedingungen des Lebens und der Schönheit es gestattete.

Konnte Raphael auf dem Wege vom Schönen zum Erhabenen nur bis zum Edlen, Großen und Charakteristischen vorgehen, so ging er auf dem Wege zum Humor nicht über das Anmuthige

und Heitere hinaus. Eine Verweltlichung des Heiligen, eine ins Heidenthum zurückversetzte, von Halbgöttern umgebene Madonna, wie sie Correggio's Uebermuth auf den Altar gestellt, wäre ihm so unmöglich gewesen, wie dessen alle Klarheit der Anordnung und Darstellung verlachende Verkürzungen und Gliederverwirrungen.

Noch eines Umstandes ist zu gedenken, durch welchen Raphael ein großes Uebergewicht über die genannten Kunstheroen gewann, das ist die Leichtigkeit und darum Fülle seiner Productionen; der weite Umkreis seiner Anschauungen, die außerordentliche Beweglichkeit seiner Phantasie und die unbegrenzte Fähigkeit, ihr mit der Hand zu folgen. Wohl feiert die christliche Kunst im Abendmahl Leonardo's einen ihrer höchsten Triumphe; aber die Langsamkeit, mit welcher der Meister überhaupt arbeitete, das Uebergewicht des Verstandes über die Phantasie hinderten ihn an der Ausführung noch anderer gleich bedeutender und umfassender Werke. Michel Angelo dagegen, mit seinem rastlosen Schaffungstrieb, mit seiner riesenhaften Arbeitskraft und der mächtig strömenden Phantasie bei ungewöhnlich langer Lebensdauer, — was hätte er alles schaffen können, wenn ihm immer freie Hand geblieben wäre! Bald aber sah er sich durch seine thatendurstige Vaterlandsliebe zur unmittelbaren Theilnahme an den politischen Ereignissen bestimmt und in die unglücklichen Folgen derselben verwickelt; sodann mußte er, der Gewalt der Umstände und herrschender Gebieter weichend, mehre seiner größten Unternehmungen — wie das Grabdenkmal Giulio's; die Façade von San Lorenzo; die zwölf Apostel u. s. w. — unterbrechen und unvollendet lassen, so daß auch die Zahl seiner Werke gegen die der raphaelischen eine beschränkte genannt werden muß. Waren deßhalb die Gaben der Kunst an ihre großen Genien so vertheilt, daß an ihren Werken immer nur eine oder

die andere überwiegend hervortrat, so waren sie in Raphael alle zu harmonischer Wirkung vereinigt, so daß seine Gemälde in keiner Beziehung einseitig erscheinen, oder irgend welchen Wunsch unbefriedigt lassen, als den, daß es ihm möglich gewesen sein möchte, sie alle selbst und in noch größerer Anzahl auszuführen.

So wirkte Alles zusammen, um Raphael als den Vorzüglichsten unter den Vorzüglichen, als den Beglücktesten unter den Höchsten, als den Einzigen unter den Auserwählten erscheinen zu lassen. Mehr und in mehren Werken als einem Andern ist es ihm gelungen, mit dem Genius seiner Kunst Körper zu beseelen und Seelen zu verkörpern; das Menschliche göttlich, das Göttliche menschlich zu gestalten, und mit diesem höchsten Zauber der Kunst alle Gemüther zu beglücken, der Einzige und Göttliche, der Künstler aller Zeiten zu werden.

Wandgemälde in der Stanza di Eliodoro (Fortsetzung) und in der Stanza dell' Incendio.

Nach dieser allgemeinen Betrachtung wenden wir uns zu den Werken, die die Veranlassung dazu gegeben, und zwar zu dem „Zimmer des Heliodor" im Vatican, in welchem Raphael bei dem Tode Julius' II. noch zwei Bilder auszuführen hatte.

Julius hatte den Anfang gemacht ein bedeutendes Ereigniß seines Lebens, die Vertreibung der Franzosen aus dem Kirchenstaat, in symbolischer Weise verherrlichen zu lassen. Leo säumte nicht diesem Beispiel zu folgen. Er war in demselben Kriege als Cardinallegat von Bologna bei der Schlacht von Ravenna, Ostern 1512, die Gaston de Foix mit seinem eignen Tode gewonnen, in französische Gefangenschaft gerathen; es war ihm

aber geglückt, aus derselben zu entfliehen. Für diese an's Wunderbare grenzende Errettung aus Feindes Hand, die sich wohl zu einem Beispiel eignete für den allgegenwärtigen göttlichen Schutz der Kirche, fand Leo ein passendes Sinnbild an der in der Apostelgeschichte Cap. 12 erzählten Befreiung Petri durch einen Engel aus dem Gefängniß, in welches ihn Herodes geworfen hatte; und so ward die Befreiung Petri das dritte Wandgemälde in dem „Zimmer des Heliodor." Wörtlich hat sich Raphael an die biblische Erzählung gehalten; und um dieß zu können, um den ganzen Hergang des Befreiungs-Wunders vor Augen zu stellen, hat er selbst die Bande abgeschüttelt, in die man die Kunst so gern zu legen pflegt: wir sehen auf demselben Bilde den gefangenen und gefesselten, und auch den befreiten Petrus, jedes Mal mit demselben Engel!

Der Gesammteindruck des Bildes ist der des Wunderbaren, Märchenhaften; wir fragen nicht, gleich den Kindern: „ist's auch wahr?", sondern: „ist das die biblische Erzählung?" und wir erkennen in der Auffassung Raphael's die vollkommene Uebereinstimmung mit der einfachen, sorg- und anspruchlosen Weise, in welcher die Bibel von den übermenschlichen Eingriffen in die Ordnung der Natur berichtet. Wohl aber benutzte er die Angabe „und ein Licht schien in dem Gemach", um die außerordentliche Wirkung des außerordentlichen Ereignisses uns vor die Augen zu stellen.

Der für das Bild bestimmte, (wie beim Parnaß ꝛc.) von dem Fenster eingeschnittene Raum führte eine Anordnung herbei, der zufolge es gewissermaßen zu drei Bildern geworden: in der Mitte über dem Fenster das von starken Mauern und einem Eisengitter eingeschlossene Gefängniß, in welchem Petrus zwischen zwei Kriegsknechten in Ketten am Boden sitzt und schläft, und durch einen von einem starken Lichtschein umflossenen Engel auf-

geweckt wird. In der Abtheilung links ist eine Wache aufgestellt von Kriegsknechten, von denen zwei sich dem Schlaf überlassen hatten, als die plötzliche Lichterscheinung eine sichtbare Verwirrung unter sie gebracht. Der Eine freilich ruht noch in Frieden; ein Andrer wird durch seinen Kameraden aufgerüttelt, während der vierte die Augen vor dem blendenden Lichte schützt. Raphael hat hier der Versuchung nicht widerstehen können, die die Gelegenheit ihm bot, die verschiedenartigen Wirkungen verschiedener gleichzeitiger Beleuchtungen zu zeigen. Der Raum, auf welchem die Wache sich befindet, ist ein offener Platz mit Stufen vor dem Gefängniß; es ist Nacht, aber der Mond steht am Himmel und sendet seinen bleichen Schein herab auf die Gruppe der Soldaten; zugleich beleuchtet sie von unten das Wachtfeuer, das sie sich angezündet und spiegelt sich in ihren Waffen; und endlich trifft sie auch der Lichtschein des Engels aus dem Gefängniß. Unverkennbar hat Raphael damit eine gefährliche Bahn betreten und ein bedenkliches Beispiel aufgestellt; ihm aber, dem es gegeben war, in allen Dingen das rechte Maß zu halten, ist es gelungen, den künstlichen Effekt so beschränkt und untergeordnet zu halten, daß die Aufmerksamkeit dadurch nicht von der Hauptdarstellung der Befreiung ab und zu einer Bewunderung äußerlicher Kunstfertigkeit hingezogen werde. In der Abtheilung zur Rechten sehen wir die Befreiung sich vollziehen: Petrus schreitet an der Hand des Engels den Stufen zu, auf welchen seine Hüter schlafend liegen. Er muß unbemerkt über sie hinwegsteigen, wenn die Unternehmung gelingen soll; und dazu gehört, daß der Lichtglanz des Engels, der die Andern aufgeschreckt, denselben Schaden hier nicht anrichtet. Ein Wunder schließt alle Consequenzen aus und erreicht sein Ziel gegen dieselben. In der Darstellung herrscht ein ununterbrochenes Wechselspiel von Ruhe und Aufregung; im Mittelbilde ist letztere

auf's Höchste gesteigert bei dem Engel, zu welchem der tiefe Schlaf des Apostels und seiner beiden Wächter den stärksten Gegensatz bildet. Ruhe ist vorherrschend in der Abtheilung rechts, gegenüber die Bewegung.

Die Nacht mit ihren dunkeln Schatten, gegenüber der mehrfachen, grellen Beleuchtung lassen die Formen unbestimmter erscheinen, als Raphael's Styl es sonst mit sich bringt und üben natürlich auch auf die Farben dieselbe Wirkung aus. Bemerkenswerth ist der Anachronismus, daß die römischen Kriegsknechte in und vor dem Gefängniß Petri in Rüstungen des 16. Jahrhunderts gekleidet sind, während Raphael gewöhnlich für seine historischen Darstellungen die Waffen aus der Rüstkammer seiner durch antike Kunstwerke inspirierten Phantasie holt. Fast scheint es, als habe er, da er doch unmöglich Leo's Kopf dem Apostelfürsten aufsetzen durfte, durch die Soldaten andeuten wollen, welches Ereigniß eigentlich gemeint sei.*)

Das ward ihm nun leichter bei dem vierten Bilde desselben Zimmers: der Umkehr Attila's. Der Sieg der Franzosen am 15. Sept. 1515 bei Marignano über die mit dem Papst verbundenen Schweizer gab ganz Oberitalien und den Kirchenstaat in die Gewalt des Königs Franz 1. von Frankreich. Leo, nicht gewohnt, wie Julius, sein Glück vom Erfolg der Waffen abhängig zu machen, schlug den Weg einer persönlichen Unterredung mit dem König ein, in welcher er sich sichrer fühlte, als auf dem Schlachtfeld und veranlaßte wider den Rath der Cardinäle, die darin eine Entwürdigung der Kirche sahen, eine Zusammenkunft mit ihm in Bologna. Hier gelang es ihm, den König, gegen Abtretung von Parma und Piacenza, und durch ein Concordat, in welchem Beide die Rechte der gallicanischen

*) Gest. von Fr. Aquila — Jo. Volpato — P. Anderloni.

Kirche unter sich theilten, zum Rückzug zu bestimmen und unbehelligt im Besitz des Kirchenstaates zu bleiben.*) Dafür hatte die Geschichte Italiens aus alter Zeit ein entsprechendes Bild zu liefern zur Verherrlichung Leo's auf Rechnung des göttlichen Beistandes. Das war der Heerzug Attila's, der im J. 452 Rom bedrohte und durch Papst Leo I. unter übernatürlicher Mitwirkung von Paulus und Petrus glücklich abgewendet wurde. Leo — so lautet die Ueberlieferung — war auf Bitten des Kaisers Valentinian dem gefürchteten Hunnenfürsten entgegengegangen und hatte, begleitet von vielen Großen des Reichs und der Kirche, ihn am Flusse Oglio bei der Festung Governolo getroffen. Die Vision des Königs von einem großen geharnischten Manne neben dem Papst, oder (nach einer andern Sage) von zwei Reitern mit bloßem Schwerte, die Verkündigung des besondern Schutzes St. Petri, unter welchem Rom stehe, dazu eine genügende Abfindungssumme, bestimmten den gefürchteten Feind zum Abzug.

Die historische Wahrheit bot dem Künstler keinen Anhaltpunkt für dramatische Darstellung. Die plötzliche Umkehr Attila's hingegen war vortrefflich durch die Vision motiviert, die eine wesentliche Verstärkung durch die wirkliche, imposante Erscheinung des Kirchenfürsten erhielt; und so folgte Raphael mit seiner Auffassung der Sage.

Rechts stürmen auf fliegenden Pferden die wilden Horden der Hunnen heran, mit Fahnen, Trompeten und Schlachthörnern, ein wüstes Getümmel; an ihrer Spitze ihren gekrönten Anführer auf schwarzem Streitroß. Dem entgegen auf der linken Seite naht der Papst, im höchsten Kirchenornat, auf einem weißen, von zwei Dienern geleiteten Zelter reitend, in würdevoller, feier-

*) Ranke, Fürsten und Völker ꝛc. II. p. 83.

licher Ruhe, deren Eindruck bedeutend verstärkt wird durch die ihn umgebenden und begleitenden Cardinäle und andern Großen, ebenfalls zu Roß. Die Bewegung mit dieser friedlichen, und doch sehr imposanten Macht hätte möglicher Weise schon zur Bezähmung der Barbaren führen können. Aber die „Geißel Gottes" würde seinem Statthalter allein nicht gewichen sein, wenn derselbe nicht unmittelbaren Beistand aus dem Himmel erhalten hätte. Da, über ihm in der Luft sieht Attila zwei Männer schweben, die das Schwert gegen ihn zücken — und gegen Götter ist er waffenlos. Auf's äußerste bestürzt durch dieses Gesicht schreckt er zurück, und jeder Zug von ihm und jede Bewegung spricht es aus, daß er den Kampf nicht fortsetzen will, in welchem himmlische Mächte gegen ihn stehen.*)

Seine Bedeutung für den Vatican erhielt das Bild dadurch, daß Raphael an die Stelle von Leo I. seinen hohen Gönner Leo X. setzte, wodurch die Hunnen von selbst zu Franzosen und Attila ihr König wurde. Wenn Raphael damit das Lob eines sehr gefälligen und gefügigen Hofmalers sich erwarb, so kann ihn doch nichts vor dem Tadel schützen, daß er zugleich das eigentliche Gesetz symbolischer Darstellung verletzt hat. Als er im „Heliodor" den Papst als Zeugen der Bestrafung des Kirchenräubers aufführte, war es Julius als er selber, nicht als Hoherpriester, ein unbetheiligter Zuschauer; indem aber Raphael Leo X. als Leo I. dem Attila gegenüberstellte, nahm er der Darstellung den symbolischen Charakter und setzte an die Stelle einer — leichtverständlichen aber — seinen Anspielung eine plumpe Schmeichelei, gleich den Künstlern unter den römischen Imperatoren, die einen Nero als Sonnengott, eine Livia als Venus darstellten. Selbst in den Jahren der Kindheit der von der entarteten römi-

*) Gest. von Fr. Aquila — Jo. Volpato — P. Anderloni. — Eine sehr schöne Original-Zeichnung in der Sammlung des Louvre.

schen Kunst erzogenen christlichen Bildnerei und Malerei gab man dem Orpheus, dem guten Hirten, dem Jonas, Elias u. a. dgl. nicht die Züge des Heilands, obschon nur er mit jenen gemeint war. Nur spätere Zeiten machten von der gefährlichen Errungenschaft einen noch schlimmern Gebrauch und Rubens setzte Heinrich IV. und Maria Medicis als Jupiter und Juno in Scene.

Aber eine andere, ernstere Bedeutung gewinnt der „Attila" durch die Darstellung von der Einmischung der Apostel. Die Sage stellt sie neben den Papst; Raphael läßt sie durch die Luft fliegen. Eine Aesthetik, die dem Maler nichts gestattet, was nicht mit der Wirklichkeit, oder wenigstens mit seinem Glauben übereinstimmt, kommt hier in Verlegenheit; denn keiner ihrer Bekenner wird die Wirklichkeit der Erscheinung zugeben, noch von Raphael annehmen, er habe die Gegenwart der Apostel — auf der Erde, oder in der Luft — für wahr genommen. Aber eine bloß subjective Vision Attila's entbehrt jeder Grundlage für eine objective Darstellung. Da einer der ausgezeichnetsten Künstler unsrer Tage, mehrfach dem Vorbild Raphael's folgend, Gestalten in die Luft gemalt, in Verbindung mit Darstellungen auf festem Boden, so dürfen wir wohl den Beweggründen des römischen Meisters nachforschen, die ihn zur Wahl seiner Anordnung bestimmten.

An die „Disputa" brauchen wir hier nicht zu denken: das ist ein durch und durch symbolisches Bild, mit welchem auch nicht im entferntesten ein wirkliches Ereigniß bezeichnet werden sollte. Aber im „Attila" (wie früher im Heliodor) haben wir nicht nur eine historische Begebenheit in aller Stärke dramatischer Behandlung vor uns, sondern obendrein lebende Personen, Zeitgenossen des Künstlers, über denen Männergestalten in der Luft schweben. Zuerst müssen wir uns fragen, warum der Künstler sie — der Sage zuwider

— in die Luft stellte? und finden leicht die Antwort: weil auf der Erde unter Erdenbewohnern ihnen das nothwendige Gepräge des Uebernatürlichen gefehlt haben würde. Hätte er sie aber — auf der Erde oder in der Luft — als dunstige Geistererscheinungen behandelt, so hätte er damit die Darstellung aus dem Bereich der Sage und Dichtung in den Kreis erklärenden Naturalismus gezogen, der in die unnatürliche Verbindung des Wirklichen und Unmöglichen verfällt. Die poetische Auffassung der von der Sage sinnreich ausgeschmückten Begebenheit bedingt eine einheitliche Weise der Darstellung: mit der gleichen Unbefangenheit gibt uns der Künstler die gegen den Papst und seine Umgebung anstürmenden Feinde und die himmlischen Retter über ihnen; aber er hütet sich wohl, die Einen, wie die Andern in Form und Farbe in täuschender Naturnachahmung zu geben. Wie Raphael hier eine ganz besonders feingefühlte Zeichnung und einen idealen Styl für alle Einzelheiten angewendet, so hat er auch in der Färbung sich streng in den Grenzen der monumentalen Malerei, ohne Effekte der Naturnachahmung, selbst ohne Kraftäußerung der Farbentöne und Schattentiefen gehalten. Wie richtig Raphael hier das Maß getroffen, sehen wir am deutlichsten, wo es von Andern verfehlt worden, wie bei Tintoretto, dessen Marcus mit dem ganzen Ballast der Wirklichkeit unter ihm behaftet aus den Wolken niederfährt; oder bei Kaulbach, dessen Himmelserscheinungen über der Zerstörung Jerusalems, oder über der Schlacht von Salamis im Nebel verdunsten. Daß Raphael aber kein Mittel verschmähte, das ihn in den Stand setzte seinen Gestalten individuelle, oder charakteristische Züge zu geben, sehen wir u. A. an den Hunnen im Schuppenpanzer, der (wie Rio richtig bemerkt) nach einem der besiegten Sarmaten an der Trajansäule gebildet ist.

Den Sockel unter den Wandgemälden benutzte Raphael zu

schmeichelhaften Anspielungen auf die Regierung Leo's und das durch dieselbe über den Kirchenstaat verbreitete vermeintliche Glück. In allegorischen caryatidischen Figuren, grau in grau, wurden Religion, Gesetzlichkeit, Frieden, Macht, Adel, Handel, Kriegs- und Handelsmarine, Ueberfluß, Viehzucht, Acker- und Weinbau vorgestellt, und unter jede ein kleines bezügliches Bild in Goldfarbe gesetzt; natürlich von Schülerhänden ausgeführt. Auch die Fensterlaibungen erhielten noch bildliche Darstellungen von leichten Arabesken eingefaßt.

Die Pflichten des Hofmalers übten einen sichtbaren Druck aus auf den Genius Raphael's, der sich verurtheilt sah, der unbegrenzten Eitelkeit Leo's zu dienen. Der Gedanke einer Verherrlichung der Macht der Kirche sollte zu einer vierfachen Glorification seiner Person werden: er ging die Geschichte seiner Vorfahren auf dem Stuhle Petri durch und suchte im Leben der Päpste seines Namens Ereignisse, die zu dem Thema paßten, und nahm dann selbst im Bilde die Stellen der Leonen der Vorzeit ein. Die Bilder selbst sagen uns, mit wie großer Unlust Raphael an diese Aufgaben gegangen. Nur eine derselben reizte ihn durch die Gelegenheit, von seiner scharfen Beobachtung des Lebens, sowie von seinem gründlichen Studium des menschlichen Körpers ein sprechendes und ansprechendes Zeugniß ablegen zu können, wobei er zugleich ohne Aufsehen vermeiden konnte, dem Papst eine sehr in die Augen fallende Stellung anzuweisen: das ist „der Brand im Borgo." Nach einer alten Ueberlieferung war im J. 847 in der römischen Vorstadt zwischen dem Vatican und dem Castell S. Angelo ein verheerender Brand ausgebrochen, der bereits — bei den sehr mangelhaften Löschanstalten — die Kirche des h. Petrus bedrohte, als Papst Leo IV. durch die Macht seines Gebets und mit dem Zeichen des Kreuzes die Wuth des Feuers brach und Rettung brachte. Auch diesem Gemälde

gibt man eine sinnbildliche Bedeutung als Anspielung auf Leo's an's Wunderbare reichende Beschwichtigung der Bedrohung Italiens durch Franz I. in den diplomatischen Verhandlungen zu Bologna, die einen größern Brand, als den im Borgo zum Stillstand brachten. Raphael sah in dem Gegenstand doch mehr diesen selbst. Welch' eine lockende Veranlassung zu einer wirkungsvollen dramatischen Darstellung! Wie mußten hier Angst und Schrecken, Hülflosigkeit und Hülfleistung, Flucht und Verwirrung, Arbeit und Gottvertrauen ineinander greifen, um Augen und Gemüth auf das lebhafteste zu beschäftigen! Zur Linken sehen wir einen kräftigen Mann seinen alten Vater auf dem Rücken aus den Flammen tragen, und einen Knaben von etwa 5 Jahren sich angstvoll an seine Seite halten, während seine Frau noch zögert, ihm zu folgen, in Sorge für den Hausrath, den sie dem Feuer überlassen soll. Hinter dieser Gruppe das brennende Haus, über dessen Mauer ein Mann sich herabläßt, während eine Frau, die Glut in ihrem Rücken nicht achtend, nur auf die Rettung ihres Säuglings bedacht ist, den sie dem Vater, der bereits den sichern Boden erreicht hat, in seine hochaufgehobenen Hände herabzulassen im Begriff ist. Während hier Menschen auf ihre Rettung bedacht sind, sehen wir auf der andern Seite Männer und Frauen eifrig beschäftigt, den wüthenden, durch den heftig wehenden Wind verstärkten Flammen Einhalt zu thun; kräftige Frauen tragen Wasser in Krügen herbei, Männer nehmen es aus ihren Händen und schütten es in die Glut; und damit auch die gewöhnlichste Folge des Schreckens nicht fehle, sehen wir eine Frau mit ihren Kindern besinnungslos aus dem brennenden Haus dahin sich flüchten, wo ihr die Flammen entgegen schlagen. Verzweifelnd an der eignen Kraft und an andrer Menschen Hülfe hat sich zwischen den brennenden Häusern eine Gruppe Volks auf die Knie geworfen, und ruft in

den leidenschaftlichsten Geberden den Beistand Gottes, und in gläubigem Vertrauen den Einfluß seines Statthalters auf Erden an. Dieser erscheint im Hintergrunde des Gemäldes in einer Loggia des vaticanischen Palastes neben der (alten) Peterskirche. Seine Handbewegung scheint das Zeichen des Kreuzes gegen das Feuer zu machen, das er damit — nach der Ueberlieferung — zum Stillestand gebracht.

Bei diesem Bilde ist der leitende Gedanke bis zum Verschwinden untergeordnet; der ganze Nachdruck auf das dramatische Interesse gelegt. War doch der Gedanke überhaupt nicht darstellbar! Denn wie hätte Raphael den Stillestand des Feuers ausdrücken sollen? Verderben und Errettung zu gleicher Zeit? Dafür wandte er seine volle Kraft auf die Darstellung des schreckenvollen Ereignisses; und man kann wohl sagen, daß er weder im Reichthum der Motive, noch in der Wahrheit des Ausdrucks, wie er in diesem Bilde sie gezeigt, jemals übertroffen worden; noch daß es denkbar sei, die stärksten und heftigsten Bewegungen der Seele wie des Körpers, die so leicht Gestalten, Formen und Züge verzerren, sichrer zugleich mit der Wahrheit in den Schranken der vollkommensten Schönheit zu halten. Wie es ihm gelungen, das Durcheinander der geängsteten Menschen ohne Verwirrung vor das Auge zu stellen, so nöthigt er uns mitten in der Erregung des innigsten Mitgefühls und der Mitsorge absichtlos den Ausruf der Bewunderung von Schönheiten ab, auf deren Wirkungen man sonst in Zeiten der Gefahr nicht achtet. In dieser harmonischen Verbindung der äußersten Gegensätze steht vielleicht selbst in Raphael's Werken der „Brand des Borgo" als unübertroffenes Beispiel da. Kaum läßt eine einzelne Gestalt sich besonders hervorheben; und doch wird man immer auf die Wasser tragenden Frauen, auf die Gruppe der Betenden, auf den an der Mauer sich herablassenden Jüngling hingezogen.

Raphael sah in dem Gegenstand außerdem eine schickliche Veranlassung, seine Kenntniß des menschlichen Körpers darzuthun. Die Menschen waren im Schlaf vom Ausbruch des Feuers überrascht worden und hatten Mühe, das nackte Leben zu retten. Wenig oder gar nicht bekleidete Personen waren hier an der rechten Stelle, und so bot sich ihm ungesucht die dem Künstler stets so willkommene Gelegenheit dar, den Menschen im Naturzustand zu zeigen. Leider hat das Bild durch Uebermalung gelitten; aber die erhaltenen Studienblätter geben uns einen Begriff, in welcher Vollkommenheit Raphael den menschlichen Körper in allen Lagen und Bewegungen zu zeichnen verstanden. Aus der eben gemachten Bemerkung geht hervor, daß uns über die ursprüngliche Farbe und Haltung des Bildes kein genügendes Urtheil mehr zusteht; und wir begreifen den Zorn Tizian's, der vor demselben seinen Begleiter, Sebastiano del Piombo frug: „Wer ist der Anmaßende und Unwissende gewesen, der diese Köpfe so besudelt hat?" ohne freilich zu wissen, daß er die Frage an den Missethäter selbst gerichtet.*)

Mit diesem Bilde schien Raphael's Interesse für die Ausschmückung der vaticanischen Stanzen, wenigstens sofern eine Verherrlichung Leo's damit bezweckt war, erschöpft. Zwar rühren die Entwürfe zu den übrigen Bildern dieses Zimmers noch von ihm her, auch einzelne Studienblätter dazu haben sich erhalten; aber die Gemälde selbst haben nicht den mindesten Reiz und erinnern kaum von weitem an ihren Urheber.

Im Leben Leo's IV. fand sich noch ein zweites Ereigniß, das als Beleg für die der Kirche inne wohnende Allgewalt angesprochen werden konnte: Im Jahr 849 bedrohten die Saracenen, nach einem Sieg über die byzantinische Flotte bei Tarent, den

*) Gest. von Aquila — Joh. Volpato — Giuf. Mochetti.

Kirchenstaat mit einem Einfall; Leo IV. lieferte ihnen bei Ostia eine Seeschlacht, in welcher sie besiegt und ihre Schiffe zerstört wurden. Auch hier dient eine Geschichte der Vergangenheit für ein Ereigniß der Neuzeit. Corsaren aus den Raubstaaten waren zwischen Antium und Ostia ans Land gegangen, um sich der Person Leo's zu bemächtigen, was ihnen glücklicher Weise nicht gelang. Schon in der Anordnung des Bildes vermissen wir den bewährten Sinn Raphael's für eine glückliche Benutzung des Raumes: reichlich die Hälfte ist Luft und Hintergrund mit der Seeschlacht in kleinstem Format. Im Vorgrund werden Gefangene ausgeschifft, andere liegen bereits, zur Hinrichtung bestimmt, am Boden vor dem Papst, der in Pontificalibus auf einer Art improvisierter Tribüne sitzt, umgeben von hoher Geistlichkeit, und dankend mit erhobenen Händen zum Himmel blickt. Auf dem Stuhle Leo's IV. aber sitzt Leo X., und die Würdenträger der Kirche neben ihm sind der Cardinal Giulio de' Medici und Bernardo Divizio da Bibiena.*)

So interesselos dieses Bild ist — es wird an Gleichgültigkeit doch noch überboten durch die beiden Darstellungen aus dem Leben Leo's III.

Die erste hat den Reinigungs-Eid des Papstes Leo III. vor Carl dem Großen und einer Versammlung von Geistlichen und Laien in der Peterskirche zu Rom zum Gegenstand, den er gegen die Beschuldigung der Neffen seines Vorgängers Hadrian I. auf das Evangelium zu leisten bereit war, als „eine Stimme von oben" ihn daran hinderte mit den Worten: „Es kommt Niemandem zu, den obersten Sitz zu richten!"

Das Bild nimmt die Fensterwand ein und richtet sich in der Anordnung nach der Messe von Bolsena. In der Mitte

*) Gest. von einem Schüler M. Anton's — Aquila — Aloisius Fabri.

steht der Altar; neben dem Papst, der hinter dem Altar beide Hände auf das Evangelienbuch legt und die Blicke gen Himmel richtet, sieht man zu beiden Seiten geistliche und auch einige weltliche oder fürstliche Personen, von denen aber keine als Kaiser Carl charakterisiert ist; wie es denn überhaupt schwer fällt, eine der aufgeführten Personen im Bilde dafür zu erklären. Die untern Räume sind von Schweizer Soldaten aus den Söldnern Leo's X. besetzt, der selbst oben die Stelle des dritten Leo eingenommen. Abgesehen von der Unmöglichkeit, darzustellen, wie der Papst den Eid nicht schwört, wenigstens in dieser Darstellung seine Weigerung zu erkennen, fehlen auch überhaupt sprechende Motive und keine Figur weckt auch nur das mindeste Interesse.*)

Fast aber noch gleichgültiger läßt das nächste, in geschichtlicher Folgeverbindung damit stehende Bild.

Die Krönung Carl's des Großen hat das charakterlose Gepräge einer modernen Staatsaction. Weder Auffassung noch Anordnung, nicht Darstellung, Zeichnung, Färbung und Ausführung erinnern an den Genius Raphael's und seinen bis in die kleinste Falte und Form sich erstreckenden Geschmack und Schönheitssinn. Im Innern der Peterskirche, rechts vom Beschauer, dem Hauptaltar gegenüber sitzt der Papst auf hohem Thron, vier Diakonen (einer mit dem heiligen Oel zur Salbung) zur Rechten, vier Bischöfe mit den Mitren in ihren Händen zur Linken; vor ihm knieend der Frankenkönig, den die Geschichte vor Allen den Großen nennt; neben ihm auf den Knien ein Page mit der lombardischen Krone und dem Scepter mit der französischen Lilie, das Bildniß des jungen Hippolyt von Medicis. Im weiten Halbkreis nach vorn umgeben Cardinäle und Bischöfe in zwei Reihen sitzend den päpstlichen Thron in Para-

*) Gestochen von Aquila — Aloisius Fabri.

bestellung, vor ihnen am Boden ihre Schleppträger, hinter ihnen — aber im Hintergrunde — Einige aus des Kaisers bewaffnetem Gefolge; auf einem erhöhten Chor die päpstlichen Sänger. Mit großer, ganz unnöthiger Anstrengung schleppen einige halbnackte Packträger goldne Weihgeschenke herbei und werden von einem knieenden Kriegsmann bedeutet, wohin sie sie tragen sollen. Der Kern dieser, Raphael's durchaus nicht würdigen Darstellung*) liegt in den beiden Hauptfiguren, von denen Leo III. durch Leo X. und Carl der Große durch — Franz I. von Frankreich vorgestellt sind, zur schmeichelhaften Erinnerung an die diplomatische Zusammenkunft in Bologna und zugleich als ein Wink für Franz zur Erlangung der Kaiserkrone, deren Verleihung — wie die Geschichte des Frankenkönigs lehre — in der Macht der Kirche stehe!

In den Sockelbildern sind eine Anzahl Fürsten abgebildet, die besonders als Schutzherrn der Kirche einen Namen haben: Ferdinand der Katholische von Spanien, Kaiser Lothar, Gottfried von Bouillon, Aistolf, König von England (der unter Leo IV. sein Reich den Päpsten zinsbar machte), Carl der Große und Constantin der Große. Bei Carl dem Großen ist in Bezug auf die Eidverweigerung Leo's auf einer Schriftrolle der Ausspruch beigefügt: „Dei, non hominis est, Episcopos iudicare." („Es ist Gottes, nicht eines Menschen Sache, über einen Bischof zu richten!") Diese von Giulio Romano in Broncefarbe ausgeführten Figuren waren nach kurzer Zeit so beschädigt, daß sie bei der Restauration von Carlo Maratta fast ganz von neuem gemalt werden mußten. Auch in diesem Zimmer ließ Raphael

*) Wenn die Verehrung des Namens von Raphael bei Einigen so weit geht, auch in diesen Bildern Raphael's Hand und Genius zu erkennen, so kann ich ihnen nicht folgen. Meine tiefsinnige Verehrung vor den Werken Raphael's verträgt sich nicht mit einer Lobrede auf Arbeiten, die nach meiner Ansicht ohne seinen Namen gänzlich unbeachtet bleiben würden.

durch Gian Barile die Thüren in reichem Holzschnitzwerk ausführen. Von einem dabei angebrachten Scherzbild wird später die Rede sein.

Gemälde dramatischer Form.

Die Grablegung. Die Tapeten.

Bereits im Zimmer des „Heliodor" war Raphael von der rein symbolischen Darstellweise zu mehr und mehr dramatischer Behandlung seines Stoffes fortgegangen, blieb aber durch den das Ganze leitenden Gedanken, und mehr noch durch die besondere Deutung, die geschichtlichen Ereignissen der Vergangenheit gegeben wurde, in den Schranken und Bedingungen der Symbolik gehalten. Wie leicht damit Mißbrauch getrieben, Dichtung zu Schmeichelei und Lüge umgewandelt werden konnte, haben wir stufenweis verfolgen können, bis zu einer Ausdehnung und Stärke, die selbst für den fügsamen Geist Raphael's zuviel wurden, und ihm die mit so großer Begeisterung begonnenen, mit steigender Lust und Energie fortgesetzten Arbeiten in den Stanzen des Vaticans letztlich bis zum Ueberdruß verleideten. Kein Wunder, daß er — von den Bildern von Hofceremonien und Staatsactionen hinweg — sich sehnte, an Würdigem und Darstellbarem seine Gabe der Darstellung bewähren zu können, und so ging er an die Zeichnungen zur Apostelgeschichte, die allein hinreichen würden, ihm den Kranz unsterblichen Ruhmes zu sichern.

Bevor wir jedoch zur Betrachtung derselben schreiten, wird es angemessen sein, auf ein Werk zurückzugreifen, welches wir (die kleinen Zeichnungen für Pinturicchio Band I. S. 166 abgerechnet) als den ersten Versuch Raphael's in dramatischer Ma-

lerei anzusehen haben, auf die Grablegung in der Galerie Borgheſe.*)

Wir ſehen hier zwei Männer, einen jüngern und einen ältern beſchäftigt, den Leichnam Chriſti nach der Grabhöhle zu tragen, zu welcher links einige Stufen emporführen. Eilend tritt Maria Magdalena hinzu, hat mit ihrer Linken ſeine linke Hand erhoben und ſucht mit der Rechten das Haupt zu berühren. In gleich raſchem Schritt geht Joſeph von Arimathia vor ihr her, wendet ſich aber zurück, um dem theuren Todten ins Antlitz zu ſchauen. Hinter ihm ſteht Johannes und beugt ſich mit gleicher Abſicht, und gleich ſchmerzlich bewegt, die Hände zuſammenpreſſend nach vorn über; rechts im Bilde iſt die Gruppe der Frauen, die dem Trauerzuge gefolgt und von denen Magdalena ſich ſtürmiſch losgeriſſen, obſchon dort mitleidswerther Jammer genug iſt. Der Mutter Jeſu haben, ſo nah am traurigen Ziele, die Kräfte verſagt: ſie ſinkt zuſammen! Eine der Freundinnen hinter ihr hat ſie unter der Bruſt feſt umfaßt, daß ſie nicht fallen kann; eine zweite will den Kopf halten; eine dritte, die ins Knie geſunken, ſucht die fallende, indem ſie ihr unter die Arme greift, ſanft zu ſtützen. Den Hintergrund bildet eine Landſchaft mit der durch die drei Kreuze bezeichneten Schädelſtätte, und in der Ferne Jeruſalem.

Ich nannte das Gemälde einen „Verſuch in dramatiſcher Malerei" und werde dieſen Ausdruck rechtfertigen müſſen. Es iſt keinem Zweifel unterworfen: Raphael hat die Handlung ohne alle Nebengedanken ſo vor Augen ſtellen wollen, wie ſie möglicher Weiſe ausgeführt worden, ſo daß der Beſchauer ſich zum

*) Geſtochen von K. Agricola — S. Amsler — früher von P. Scalberg 1637 — J. Colin — J. Piroli — J. Volpato. Die Predella von A. B. Desnoyers — Leroux.

Zeugen des wirklichen Ereignisses gemacht sehen sollte. Es kam ihm deßhalb bei der Motivierung der Haupthandlung, dem Tragen des Leichnams, nicht sowohl darauf an, gleich dem Fiesole, die Heiligkeit und Göttlichkeit Christi und das Bewußtsein davon in den Trägern, zu betonen, als vielmehr die Schwere des entseelten Körpers und die zu seiner Fortschaffung nöthige Kraftanstrengung zu bezeichnen. Ein so ganz äußerliches Motiv nimmt der Darstellung etwas von der Größe und Bedeutung ihres Gegenstandes, und zwar um so mehr, je vollkommener es durchgeführt ist und die Aufmerksamkeit von der Theilnahme an dem Todten auf diese Vollkommenheit hinzieht.

Ist in dieser Gruppe zu viel des äußerlich Naturgemäßen, so ist in der zweiten, wo die Mutter Jesu in Ohnmacht fällt, desselben zu wenig. Abgesehen davon, daß wir für die knieende Stellung der Frau zu Maria's Füßen keinen ausgiebigen Grund finden können, so ist sie auch in dieser Stellung mit dem nach entgegengesetzter Richtung gedrehtem Oberkörper ganz außer Stande, eine zusammenbrechende Gestalt im Fallen aufzuhalten oder zu unterstützen.

In Bezug auf die Anordnung begegnen wir einigen Schwächen der Composition, die fast noch mehr, als das über die Darstellung Gesagte, darthun, wie neu für Raphael die Aufgabe war, der er sich unterzogen. Das zwar würde sich noch vertheidigen lassen, daß er das ganze Bild in zwei Halbpyramiden theilt, deren schräge Flächen sich in der Mitte desselben treffen; denn die beiden innerhalb dieser Dreiecke angeordneten Gruppen haben eine lebendige und durchaus verschiedene Profilierung. Allein wenn sich diese Winkellinie in der Körperhaltung des Trägers links zu Joseph von Arimathia wiederholt, und in umgekehrter Richtung zwischen Joseph und Magdalena; wenn die vier Köpfe von Joseph, dem Träger, Johannes und Christus

im engen Viereck übers Kreuz gestellt sind, und wenn diese Anordnung an der rechten Seite mit dem zweiten Träger und den Frauen sich wiederholt, so spürt man, daß er die Ausgleichung zwischen strenger Symmetrie und dem dramatischer Darstellung nothwendigen Scheine des Zufälligen noch nicht gefunden hatte. Indem er aber den untern Extremitäten der Gestalten ihre Stelle anzuweisen hatte, begegnete es ihm nicht nur, daß er die Knie Joseph's und des einen Trägers zusammenstoßen und zur Spitze jenes schon gerügten, hier wiederholten Winkels machte, sondern auch der Beinstellung Magdalenens und des andern Trägers eine parallele Richtung gab; ja noch mehr, daß er Joseph's Fuß vor den von Magdalenen setzt, während sein Oberkörper hinter dem ihrigen zurücksteht.

Sehen wir in diesen und einigen ähnlichen Schwächen der Composition Raphael als Anfänger in der Kunst dramatischer Darstellung, so enthält das Bild nichts desto weniger die untrüglichen Vorzeichen der Fähigkeit, den für diese Kunstgattung gestellten Anforderungen vollkommen zu genügen. Vor allem ist es das unmittelbare Eingehen auf das Ereigniß selbst, nicht als auf ein blos vorgestelltes; es sind keine Darsteller der Personen der biblischen Erzählung, die er uns vorführt, sondern diese selbst. Er zeigt sie uns in der Lebendigkeit der Bewegung, die der Moment hervorruft, und mit der Wahrheit des Ausdrucks in allen Mienen, daß wir von Mitgefühl ergriffen werden müssen; und doch zugleich in solcher Mäßigung, daß ihm dadurch alle Schärfe und Bitterkeit genommen, aller leidenschaftlichen Aufregung vorgebeugt wird.

In Zeichnung und Modellierung des Nackten, in Anordnung und Ausführung der Gewandung, in Schönheit und Styl der Formen, in Wahrheit und Harmonie der Farben wie in technischer Behandlung der Malerei hat Raphael in diesem Bilde

bereits als vollendeten Meister sich erwiesen, wie er denn auch nach den vielen Entwürfen und Studien zu demselben (die sich in den Sammlungen der Uffizi zu Florenz, des Louvre zu Paris, der Universität zu Oxford, des Großherzogs von Weimar und an andern Orten mehr befinden) zu schließen, sich keine Mühe hat verdrießen lassen, sein erstes dramatisches Werk als reiflichst erwogen und in möglichst vollkommener Durchbildung der Welt zu bieten.*)

Wenn aber Raphael in der Predella des Gemäldes Glaube, Liebe und Hoffnung in allegorischen Halbfiguren zwischen Kinderengeln angebracht, so hat es fast das Aussehen, als habe er empfunden, daß es ihm nicht gelungen, diese drei Trostmächte am Rande des Grabes in voller Klarheit im Bilde selbst darzustellen, und daß es geboten sei, wenigstens nachträglich an sie und ihre Beziehung zum Tode des Erlösers zu erinnern.

Man spricht und schreibt den Werken Raphael's gegenüber, um die Fortschritte ihres Urhebers zu bezeichnen, wie ich bereits früher angegeben, von einer ersten, zweiten, dritten Manier, wobei man an Zeichnung, Modellierung, Colorit, Pinselführung u. dgl. als bezeichnende Merkmale denkt. Viel bedeutsamer erscheint mir der Fortschritt, den Raphael gethan, indem er aus dem engen Kreis der lyrischen Kunstaufgaben, innerhalb dessen die Schule in der er aufgewachsen sich bewegte, in das freiere Gebiet der Gedankenmalerei getreten; noch entschiedener aber, da er auf diesem selbst zur dramatischen Darstellweise, vom Gedanken zur That übergegangen. Hier, wo Ursach und Wirkung in unmittelbarer Verbindung uns vor Augen stehen, wo uns die Menschen nicht nur existierend, sondern handelnd und leidend vorgeführt werden; wo wir nicht Betrachtungen über das Leben

*) S. B. I. S. 215.

sondern das Leben selbst sehen; wo jede innere und äußere Bewegung ihr Recht und ihre Erklärung findet und zur Mitempfindung von Freude und Schmerz, Liebe und Haß, Muth und Furcht und jeglicher Leidenschaft auffordert; entfaltete Raphael die höchsten Kunstkräfte und schuf Werke, die ewig dastehen werden als Vorbilder der ächten und wahren dramatischen Malerei.

Auf den ersten, allerdings noch schwachen Versuch in dieser Richtung, der Grablegung, folgte nach mehrjähriger Unterbrechung die ins Dramatische überspielende Vertreibung des Heliodor, an die sich in gleicher Richtung — nur noch entschiedener — die Befreiung Petri, der Sieg über Attila und der Burgbrand anschlossen.

Dennoch erscheinen diese Gemälde nur noch als Vorübungen für jene Zeichnungen zur Apostelgeschichte, die in gewirkten Teppichen ausgeführt unter dem Namen der Tapeten Raphael's zu allen Zeiten und allgemein als vollendete Muster dramatischer Darstellung anerkannt und bewundert worden sind.*)

Zu ihrem vollen Verständniß ist es nöthig, daß wir uns ihre ursprüngliche Bestimmung, den Ort und die Art ihrer Aufstellung ins Gedächtniß rufen. Für Niemanden, denk' ich, wird etwas Ueberraschendes darin liegen, daß Raphael auch für diese Aufgabe, obschon sie sich von seinen bisherigen Arbeiten wesentlich unterschied, sich in erster Linie vom Gedanken leiten ließ, ja daß er sich damit geradezu an eine bereits großentheils ausgeführte Conception anschloß. Michel Angelo hatte in den Decken- und obern Mauergemälden der Sixtinischen Capelle die Schöpfungsgeschichte nebst einigen alttestamentlichen Ereignissen dargestellt, dazu Propheten und Sibyllen als Verkünder der Zeit

*) Gest. von Dorigny, desgl. von Halloway nach den Cartons; auch lithographiert, bei Velten in Carlsruhe, von Louis Sommerau nach den Tapeten.

des Neuen Bundes. Aeltere Meister hatten schon vorher an den untern Wandflächen Bilder des Alten Testamentes, namentlich aus der Geschichte Mosis bis zu seinem Tode, und Bilder des Neuen Testamentes von der Geburt Christi bis zu seiner Auferstehung a fresco gemalt; und Raphael führte nur das — freilich in sehr verschiedener Weise aufgefaßte und behandelte — Thema weiter, indem er für die Teppiche, die unterhalb dieser Bilder aufgehängt werden sollten, die Lebensereignisse der ersten Apostel und Blutzeugen der Kirche wählte, zu denen später Michel Angelo das Jüngste Gericht als Schlußstein fügte.

Zehn Abtheilungen unter den Gemälden von nicht ganz gleicher Breite, je eine an jeder Seite des Altars, je vier an jeder Langseite waren zur Aufnahme der Teppiche bestimmt und Raphael benutzte die so entstandene Zweitheilung derart, daß er die eine Hälfte der Geschichte des H. Petrus, die andere Hälfte aber den Lebensereignissen des H. Paulus widmete, wobei er gleichzeitig Rücksicht darauf zu nehmen hatte, daß an der einen Langseite der Thron des Papstes aufgestellt war, auf der andern ein Raum für den Sängerchor frei bleiben mußte.

Für die Auswahl der darzustellenden Gegenstände hat sich Raphael nicht allein an die Apostelgeschichte gehalten, sondern mit zwei Bildern in die Evangelien zurückgegriffen, obschon einer derselben, das Schlüsselamt Petri, schon durch P. Perugino in der Reihenfolge der genannten Fresken behandelt worden war. Allein es lag dem Papst daran, gerade an einer so bedeutsamen Stelle in entschiedenster Weise die Tradition hervorgehoben zu sehen, nach welcher der römische Bischof (oder Papst) als unmittelbarer Nachfolger des H. Petrus, der Erbe aller diesem von Christus verliehenen Machtvollkommenheit ist.

Demnach waren an der Langseite zur Linken des Altars, für die beiden Wandflächen rechts und links vom Throne des

Papstes, als für die mit der Bedeutung desselben in nächster Verbindung stehenden Haupträume, aller Wahrscheinlichkeit nach jene Teppiche bestimmt, welche die auf die Gründung und das Supremat der römisch katholischen Kirche bezüglichen Darstellungen, den „Fischzug Petri" und die Uebergabe der Schlüssel und der Heerde an Petrus enthalten. An diese schließen sich sodann an derselben Langseite weiter zur Linken die Heilung des Lahmen und der Tod des Ananias; zur Rechten aber, und zwar an der kurzen oder Altarseite, und natürlich links vom Altar die Steinigung des Stephanus an. Bunsen (Beschreibung Roms II, 2. S. 410) und ihm folgend Passavant (Raphael II. S. 235) nehmen für die Tapeten dieser Seite eine andere Ordnung an, die mir aber dem Gedankengang Raphael's nicht zu entsprechen scheint, wie sie auch mit dem Fortgang in der Apostelgeschichte nicht übereinstimmt. Nach ihnen hätte die Uebergabe der Schlüssel rechts vom Thron ihre Stelle erhalten, der Fischzug Petri die seinige daneben an der kurzen Seite, zur Linken des Altars. Damit wäre der Thron an einer Seite um einen Fundamentalsatz päpstlicher Machtvollkommenheit gekommen. Wenn sodann die gedachten Schriftsteller als Ersatz dafür links vom Thron zunächst die Steinigung des Stephanus (Apostelgesch. c. 7.) stellen, darauf die Heilung des Lahmen (Ebendas. c. 3.) und den Tod des Ananias (Ebendas. c. 5.) folgen lassen, so nehmen sie an, daß Raphael sich an den Gang der Apostelgeschichte nicht gehalten habe, was mir um so unwahrscheinlicher ist, da nicht die geringste Nöthigung dazu vorliegt, im Gegentheil der Geist der Conception damit verkannt wird. Auf der andern, dem Paulus gewidmeten Seite ergibt sich ebenso die Zeitfolge nach der Apostelgeschichte als Motiv für die Aufstellung. Wenn dann die Sockelbilder, Darstellungen aus dem Leben Leo's, nicht genau die Zeitfolge

einhalten, so dürfte das wenig zu bedeuten haben, da bei dem Weben der Teppiche in den Niederlanden leicht eine Verwechslung der Zeichnungen vorgekommen sein konnte. Für die kurze Wand zur Rechten des Altars war die Bekehrung Sauli bestimmt, an welche sich die weitern Begebenheiten aus dem Leben dieses Apostels in Haupt- und Sockelbildern, namentlich die Erblindung des Elymas, das Opfer zu Lystra, die Gefangenschaft zu Philippi und die Predigt zu Athen anschließen.

Obwohl nun Raphael mit dieser Aufgabe sich auf ganz freiem Felde sah, so wußte doch Leo's Eitelkeit ihm einen Stein in den Weg zu werfen, der leicht zum Stein des Anstoßes hätte werden können. Denn wie er in den Stanzen des Vaticans überall seine Verherrlichung in eines Andern Namen angestrebt, so wollte er auch hier wieder in den Geschichten der Apostel die eignen Erlebnisse abgespiegelt sehen. Raphael aber, der das Bedenkliche und Unkünstlerische dieser Hof-Symbolik kennen gelernt, wußte das Recht der Kunst zu retten; und doch auch dem Papst zu Willen zu sein, indem er Scenen aus dessen Lebensgeschichte in dem Rahmen der Petrusbilder anbrachte. Bei den Paulusbildern aber entfernte er sich auch im Rahmen nicht von seinem Gegenstande. Denn, wenn er auch in den Pilasterverzierungen zu beiden Seiten einzelner Tapeten scheinbar Fremdartiges, namentlich aus der Mythologie einflocht, so ist es doch nicht zu schwer, eine Gedankenverbindung mit der Darstellung der Tapete darin zu erkennen.

Wir betrachten nun nach der angegebenen Reihenfolge die Bilder. Der Fischzug Petri läßt sich auf zwei, wonicht auf drei verschiedene Erzählungen in den Evangelien Matthäi, Lucä und Johannis zurückführen. Nach der ersten (Matth. 4, 18) würde das Bild die Berufung des Simon Petrus und seines

Bruders Andreas zu Aposteln darstellen. Die beiden andern Erzählungen, davon die bei Johannes 21, 6 nur die Variation von jener bei Lucas 5. zu sein scheint, berichten ein Wunder Jesu, auf dessen bloßes Wort Petrus und seine Genossen nach vergeblichem Bemühen plötzlich einen so unmäßig reichen Fischzug gethan, daß das Schiff von der Last der Beute zu sinken beginnt und Petrus in großer Herzensangst Christum beschwört, das Schiff zu verlassen. Allerdings stimmt mit dieser letzten Erzählung die flehentliche Geberde des in den Fischen knieenden Petrus überein; auch zeigt die Anstrengung, mit welcher andere Fischer im zweiten Nachen das Netz aus dem Wasser zu heben sich bemühen, daß es eine schwere Menge Fische enthalten muß. Dagegen spricht aus der Haltung und Bewegung von Andreas bereitwillige Hingebung und wie Christus zu Petrus sich wendet, kann er wohl die Worte sagen: „Fürchte dich nicht! denn von nun an wirst du Menschen fangen." So scheint es, daß Raphael für seine Darstellung sich an die Erzählung des Lucas gehalten, da man denn hinter den Schiffen hinaus auf den See von Genezareth, auf die Stadt Capernaum und ihre hügelige Umgebung sieht, und auf die Volksmenge am Ufer, zu welcher Christus vom Schiffe aus kurz vorher gepredigt hatte. Mit Unrecht aber, glaube ich, legt man den Nachdruck der Erzählung und des Bildes auf „den wunderbaren Fischzug", während beide auf das für die Gründung der Kirche viel bedeutendere Ereigniß der Berufung Petri zum Apostelamt hinweisen, dem alsbald Andreas, nebst den Söhnen Zebedäi, Jacobus und Johannes sich anschlossen; wie Lucas (a. a. O. V. 11) in wesentlicher Uebereinstimmung mit Matthäus (4, 18) schreibt: „Und sie führten die Schiffe zu Lande, verließen alles und folgten ihm nach."*)

*) Nach einer Skizze in der Sammlung des Erzherz. Albrecht in Wien gest. von J. B. Franco.

Sehen wir schon bei dieser Berufung der ersten Apostel Petrus den übrigen vorangestellt, so erhält er später durch Christus eine Auszeichnung, die ihm gradezu die erste Stelle anweist und seinen Namen als Apostelfürsten begründet. Darauf bezieht sich das nächstfolgende Bild Raphael's von Petri Schlüsselamt, für welches die Erzählung bei Matthäus 16, 13—20, in Verbindung mit Johannes 21, 15—19. zu Grunde gelegt ist. Nach der ersten hatte Petrus auf die Frage Jesu an seine Jünger: „für wen oder für was sie ihn hielten?" ohne Zögern geantwortet: „Du bist Christus, des lebendigen Gottes Sohn!" worauf ihn Jesus selig preist und den Felsen nennt, auf welchen er seine Gemeinde bauen will, geschützt gegen die Macht der Hölle, und die Schlüssel des Himmelreichs übergibt, zu binden und zu lösen auf Erden und im Himmel, wie es ihm gefällt. Daran schließt sich die Erzählung bei Johannes, nach welcher Christus bei der dritten Erscheinung nach der Auferstehung unter seinen Jüngern dreimal nach einander zu Petrus sagt: „Weide meine Schafe!"

Nach Matthäus trug sich der Vorfall in Gegenwart (aller) seiner Jünger in der Gegend von Cäsarea Philippi zu, nach Johannes bei Tiberias am See von Genezareth; welche Stadt mit reizvoller Umgebung im Hintergrunde des Bildes gesehen wird; wobei aber nur Petrus, Thomas, Jacobus und Johannes, zwei andere Jünger und Nathanael von Cana gegenwärtig waren. Rechts im Vordergrunde steht Christus, nur halb mit einem Mantel bedeckt und auch an den Wundmalen der Hände und Füße als der Auferstandene gekennzeichnet. Vor ihm auf den Knien liegt Petrus, ein Schlüsselpaar in seinen Armen, auf welches Christus mit der Rechten zeigt, während die Linke nach einer Heerde Schafe weist, die da weiden. Unterwürfig und dankerfüllt blickt Petrus zu Christus auf; Johannes scheint mit Mühe den Ausdruck sei-

ner anbetenden Liebe zurückzuhalten; die übrigen Jünger, noch neun an der Zahl, drücken befremdendes Erstaunen, Zweifel und selbst Unzufriedenheit, wo nicht Eifersucht auf die Bevorzugung des Petrus aus.*)

Diese beiden Bilder unterscheiden sich von den nachfolgenden zunächst dadurch, daß sie — wie schon erwähnt wurde — aus den Evangelien, nicht aus der Apostelgeschichte, genommen sind; vornehmlich aber durch ihren vorwiegend symbolischen Charakter, der nicht nur in dem Schlüsselbund und den Schafen hervortritt, sondern neben dem durch den Gegenstand gebotenen Ausschluß von Handlung in ihrer gleichnißartigen Bedeutung und ihrer Beziehung zum päpstlichen Thron, als dem Stuhle Petri, des Apostels, der demselben seine Unterlage gegeben und der ihn, der Tradition zufolge, zuerst besessen. — Wenn sodann Raphael veranlaßt worden, die Vergleichung weiter fortzusetzen, und von Petrus auf Leo X. hingewiesen, so hat er diesem Ansinnen sehr unzureichend entsprochen, indem die Bilder aus dem Leben des letztern zu den Darstellungen, deren Sockel sie zieren, in keiner oder einer nur sehr losen Beziehung stehen und auch — wie erwähnt — eine Zeitfolge nicht einhalten. Unter der Berufung der Apostel (dem Fischzug) ist der Einzug des Cardinals Giovanni de' Medici (Leo X.) zum Conclave in Rom und seine Papstwahl (1513); unter der Verleihung des Schlüsselamtes des Cardinals Flucht aus Florenz (1494) abgebildet.

Das nächste Bild der Langseite ist die Heilung des Lahmen im Tempel zu Jerusalem, nach Apostelgeschichte Cap. 3. Mit ihm erst beginnt die Reihenfolge dramatischer Gemälde.

Da sitzt am Boden vor der „schönen Thüre" des Tempels der Krüppel, der von Mutterleibe an lahm, täglich an diese

*) Nach einem Entwurf in der Pariser Sammlung gest. von Diana Ghisi.

Stelle getragen wird, um von denen, die zum Gebet kommen, sich Almosen zu betteln. Er hat sich mit seiner Bitte an Petrus und Johannes gewendet, die neben Andern aus dem Volk so eben eingetreten sind, und richtet auf Geheiß seine Blicke auf sie. „Silber und Gold habe ich nicht, sagt Petrus; was ich aber habe, das gebe ich Dir!", ergreift des Lahmen rechte Hand und fügt mit begeistertem Ernst hinzu: „Im Namen Jesu Christi von Nazareth, stehe auf und wandle!" Die felsenfeste Stellung des Apostels, Blick und Mienen und die beschwörende Rechte sprechen das untrügliche Bewußtsein der ihm innewohnenden Kraft aus, wie die Bewegung des Krüppels schon den Versuch kund gibt, dem Geheiß Folge zu geben, und die fast laute Freudigkeit in dem von langem Leiden durchfurchten Angesicht die Erkenntniß von der Größe des Geschenks der Gesundheit an der Stelle einer erwarteten Kupfermünze, und das überraschende Gefühl der ganz ungeahnten Fähigkeit verräth, zu stehen, zu gehen und zu springen. Liebevoll und froh der bewährten Glaubenskraft blickt Johannes nieder zu ihm und macht die Umstehenden auf das wunderbare Ereigniß aufmerksam, das bald eine allgemeine Theilnahme auf sich zieht. Denn Raphael hat sich nicht auf die Darstellung der wunderbaren Heilung beschränkt: sie bedurfte zu augenscheinlicher, unzweifelhafter Klarheit der Bestätigung durch Zeugen, und hiebei kam ihm die Erzählung der Apostelgeschichte (C. 3. V. 1) hülfreich entgegen; denn „es war um die neunte Stunde, da man pflegte zu beten." So drängt sich denn das Volk durch die Säulenhallen des Tempels und Vorhofs und gerade in die Nähe der Apostel eine Gruppe von Männern, in denen die mannichfachsten Gedanken vom Zweifel und Unglauben bis zur spannenden Erwartung und entsetzter Ueberraschung in den Mienen sich aussprechen; Gedanken und Empfindungen, die wir auch an einer ferner stehenden Gruppe zur Linken wahr-

nehmen, in welcher ein offenbar erbitterter Gegner der neuen Lehre seinen Ingrimm schlecht verbirgt. Das lebhafteste Interesse aber zeigt in dieser Gruppe ein zweiter Krüppel, der mühsam mit Hülfe eines Stocks auf den Knien sich fortschleppend nach den Aposteln aufschaut, ob sie nicht auch ihm helfen wollen? Der Gegensatz der beiden Bettler ist schlagend: häßlich sind sie beide; während aber den Einen sein gläubiges Vertrauen und seine Freude nahezu verschönen, tritt bei dem andern durch sein vorwurfsvolles, vom Glauben unberührtes Begehren die Häßlichkeit der Züge nur um so stärker hervor.

Aber auch ein Gegensatz ganz andrer Art durfte zur Erhöhung der Glaubwürdigkeit der Darstellung nicht fehlen: es mußten in dem großen Raume auch Leute sein, die von dem Vorgange nichts erfahren hatten, oder sich nicht darum bekümmerten. Zunächst ist es ein Knabe, den sein Vater mit nach dem Tempel genommen, und der — ohne zu wissen warum? — sich vollkommen vernachlässigt und vergessen von ihm sieht, ihn deßhalb am Gürtel zurückzuziehen sich bemüht, und zwar um so eifriger, je deutlicher die Unmöglichkeit für ihn ist, sich zwischen dem Vater und der Säule, an die dieser durch die Nächststehenden gepreßt ist, durch und vorzudrängen. Endlich ganz rechts in der Vorhalle und fern dem Vorgang im Vordergrund gehen noch einige Leute mit Opfergaben zum Tempel, die kaum flüchtig bemerken, daß sich vor unsern Augen etwas Außerordentliches zuträgt. Daß solche Gruppen nicht nur für den Schönheitssinn Raphael's, der hier eine reizende Frau mit ihrem Söhnchen vorüberführt, eine Verlockung auf Abwege bieten, sondern vor allem, daß sie in der Nachahmung leicht zu nichtssagenden, nur den Raum ausfüllenden Statisten werden konnten, ist leicht einzusehen. Nichts ist schwerer zu vermeiden in der Kunst, als das Ueberflüssige — namentlich, wo man das Nothwendige zu sagen

nicht versteht! Noch ist an diesem Bilde der den Tempel zu Jerusalem bezeichnende Reichthum zu bemerken, den Raphael durch die Anordnung von fünf Reihen jener großen cannelierten und reliefierten gewundenen Säulen gewonnen, von denen einige Fragmente als „Originale aus Jerusalem" in der Peterskirche aufbewahrt werden und die er mit heitern bacchischen Arabesken verziert hat.

Im Sockelbild ist die Gefangennahme und Befreiung des Cardinals de' Medici (1512) abgebildet.

Das nächste Bild, der plötzliche Tod des Ananias, (nach Apostelgeschichte C. 5)*) führt uns auf die höchste Höhe von Raphael's dramatischer Darstellungsgabe. — Es herrschte Gütergemeinschaft in der ersten Christengemeinde zu Jerusalem; wer Aecker oder Häuser hatte, machte seinen Besitz zu Geld und legte es zu der Apostel Füßen, die sodann einem Jeden nach Bedarf gaben.

Raphael versetzt uns in das Haus, wo die Gaben der Gemeindeglieder in Empfang genommen und vertheilt werden. Elf der Apostel stehen, das Amt zu verwalten, auf einer um zwei Stufen erhöhten, nach vorn theilweis mit Schranken eingefaßten, nach rückwärts mit einem Teppich behängten Tribüne. Neun von ihnen stehen in der Mitte, bereit die dargebrachten Gaben in Empfang zu nehmen. Ein Mann aus der Gemeinde, Ananias mit Namen, der seine Güter zum Besten der gemeinsamen Casse verkauft, jedoch — mit Wissen seines Weibes Sapphira — nicht den ganzen Kaufpreis angegeben hatte, wird wegen dieser Unredlichkeit, von Petrus, der mit seinem Bruder Andreas die vorderste Stelle der Tribüne einnimmt, mit erschütterndem Ernst angeredet und stürzt auf die Worte: „Warum hast du denn solches in deinem Herzen vorgenommen? Du hast nicht Menschen,

*) Nach einer Zeichnung gest. von M. Antonio, vollendet von Ant. Veneziano.

sondern Gott gelogen!" wie vom Blitz getroffen todt zu Boden. Andreas erhobene Rechte bezeichnet sogleich den Fall als Gottesgericht; erstaunt, erschreckt, befriedigt und dankbar sehen die übrigen Apostel, was geschehen. Ein Jüngling und ein Mann bücken sich, auf's tiefste ergriffen, über den Sterbenden, der in den letzten Zuckungen liegt und nicht mehr sieht noch hört, wie ihm gerathen wird, Hülfe zu suchen bei den Aposteln. Das furchtbarste Entsetzen aber hat ein junges Ehepaar ergriffen das, zu den Empfängern gehörend, an der rechten Seite, aber dem Ananias zunächst, am Boden kniet. In der Heftigkeit ihrer Bewegungen, in ihrer gänzlichen Fassungslosigkeit würde das Plötzliche des Ereignisses mit der eindringlichsten Wahrheit sich abspiegeln, wenn nicht die Lage des Sterbenden mit seinen verrenkten Gliedmaßen und krampfhaften Zuckungen für sich schon ein vollgültiges Zeugniß abgegeben. Während nun, unbekümmert um den Vorgang, Johannes und ein andrer Apostel aus dem Schatz der Gemeinde Gaben austheilen, und Erwartung und Dank aus den Mienen der Empfänger sprechen, kommt auf der entgegengesetzten Seite zu den Brüdern und Schwestern in Christo, die ihre Habe als Gemeingut darbringen, auch Sapphira, des Ananias Weib, und überzählt — nichts ahnend von dem Schicksal, das ihren Mann betroffen, und das auch ihrer harrt, die Summe, die sie verabredeter Maßen als Kaufsumme ihrer Güter abliefern will.

Das Sockelbild stellt die Rückkehr des Cardinals nach Florenz (1512) dar.

Wir verlassen nun die eine Langseite und betrachten das Bild zur Linken des Altars an der Ostseite: Die Steinigung des Stephanus.*) Es macht dieses Bild den natürlichen

*) Nach dem Originalentwurf in der Sammlung des Erzh. Albrecht in Wien gest. von A. Bartsch, lith. von Pilizotti.

Uebergang zu den Darstellungen aus dem Leben des Paulus, der als der Jüngling Saulus Zeuge der fanatischen Ermordung des Bekenners Christi gewesen. Den Vorgang berichtet die Apostelgeschichte am Schluß des 7. Cap. Der heilige Diakon, den die wüthenden Anhänger des alten Bundes aus der Synagoge vor das Thor geschleppt, ist in die Knie gesunken, und hebt, indem er von mehren Seiten mit Steinen bedroht und beworfen wird, betend beide Arme zum Himmel empor, in welchem er Christum neben dem ewigen Vater von Engeln umgeben erblickt. Rechts sitzt Saulus bei den Kleidern, die die Mörder, um sich die Blutthat zu erleichtern, abgelegt haben, und zeigt mit unverkennbarer Billigung auf die vom Hohen Rath über Stephanus verhängte Execution.

Im Sockelbild zieht der Cardinal (1492) als Legat in Florenz ein.

Das erste Bild an der rechten Seite des Altars hat die Bekehrung des Saulus zum Gegenstand. (Apostelgesch. 9.) Saulus hatte die Mission einer Christenverfolgung übernommen und war zu diesem Zweck auf dem Wege nach Damascus. Da umleuchtet ihn plötzlich ein Licht vom Himmel; er liegt vom Schrecken ergriffen und vom Pferde gestürzt am Boden; er — aber nur er — sieht die Erscheinung Christi in den leuchtenden Wetterwolken, der ihm strafend sein frevelhaftes Beginnen vorhält. Seine Begleiter sehen erschrocken den gebrochenen, sinneverwirrten Zustand ihres bis dahin von unnahbarer Sicherheit und Willensstärke getragenen Führers, ohne die Ursache; die höchste Bestürzung und Unruhe hat sie ergriffen, so daß sie rathlos auseinander stieben.*)

*) Den Carton zu dieser Tapete besaß 1521 der kunstliebende Cardinal

In den Sockelbildern der Pauliniſchen Abtheilung hören die Beziehungen auf Leo X. auf. Unter des Saulus Bekehrung iſt eine ſeiner Chriſtenverfolgungen abgebildet.

Wäre nach den bisherigen Darſtellungen eine Steigerung des künſtleriſchen Werthes anzunehmen, ſo müßten wir ſie in dem nun folgenden Bilde von der Erblindung des Elymas (Apoſtelgeſchichte 13.)*) erkennen, das uns geradezu zu Augenzeugen der Begebenheit macht. In der Stadt Paphos auf der der Inſel Cypern war Sergius Paulus Landvogt, ein verſtändiger Mann, der aber einen Zauberer und falſchen Propheten, Bar Jehu oder Elymas bei ſich hatte. Paulus war in Geſellſchaft des Barnabas nach Paphos gekommen, das Evangelium zu predigen und Sergius, der Landvogt, begehrte ſie zu hören. Den Eindruck ihrer Reden ſuchte Elymas durch Widerſpruch zu brechen, und den Landvogt vom Glauben abwendig zu machen. Da ward Paulus des heiligen Geiſtes voll und ſprach: „O du Kind des Teufels voll Liſt und Schalkheit und Feind aller Gerechtigkeit! Du hörſt nicht auf, abzuwenden die rechten Wege des Herrn. Und nun ſiehe, die Hand des Herrn kommt über Dich und Du ſollſt blind ſein und die Sonne eine Zeitlang nicht ſehen!" Und von Stund' an fiel auf ihn Dunkelheit und Finſterniß. — Die drei Hauptperſonen, Sergius, Elymas und Paulus nehmen im Bilde die Mitte, die linke und rechte Seite ein. Von beiden Seiten iſt der Landvogt von ſeinen Angehörigen (darunter den Lictoren) umgeben; neben Paulus iſt nur der Kopf des Barnabas ſichtbar. Paulus hat ſo eben das vernichtende Wort geſprochen; noch ſchwebt der letzte Laut auf ſeinen Lippen, begleitet von der ſtrafend ausgeſtreckten Linken, und ſchon iſt an

Grimani in Venedig, wie der Anonymus des Morelli berichtet, der ihn dort geſehen. Wohin er gekommen, iſt nicht bekannt.

*) 1516 nach einer Zeichnung geſt. von Ant. Veneziano.

Elymas die Wirkung des Fluches sichtbar, die plötzliche Erblindung. Er will auf Paulus los gehen; aber kraftlos wanken die unsicher gewordenen Beine und tastend suchen die ausgestreckten Hände sich durch die hereingebrochene Finsterniß den Weg. Eine ungeheure Wirkung zeigt das Ereigniß bei dem Landvogt, der — noch im Begriff zu genauem Augenschein sich von seinem Thron zu erheben — den unverkennbaren Erfolg der paulinischen Strafrede entsetzt vor sich sieht, wie er noch besondere Bestätigung erhält durch den Mann, der dicht neben Elymas in das erblindete Angesicht sieht und mit Erstaunen in Mienen und Händebewegung das Wunder wahrnimmt. Fernerstehende werden durch einen Beamten zur Rechten des Landvogts von der Bestrafung des Elymas unterrichtet, während die Nächsten hinter diesem auf Paulus hinweisen, als den Vollstrecker des göttlichen Strafgerichts.

Das Sockelbild ist verloren gegangen, wenn nicht das nächstfolgende eigentlich hierher gehört.

Eine sehr viel schwierigere Aufgabe bot das nächste Bild, Das Opfer zu Lystra (Apostelgeschichte 14.), in welchem Raphael darzustellen hatte, daß Paulus und Barnabas sich nicht als Götter wollten angesehen wissen und verehren lassen. Die Darstellung kann nicht dieselbe Einheit und Klarheit haben, wie die vorgenannten; dennoch hat Raphael sie auf eine Weise motiviert, daß sie kaum des erklärenden Wortes zum Verständniß bedarf. Paulus hatte durch sein bloßes Wort einen Lahmen geheilt und damit die Meinung erweckt, er sei ein Gott. Man hielt ihn für den Mercurius und seinen Begleiter Barnabas für den Jupiter, und machte Anstalten, ihnen gleich den Göttern zu opfern. Mit dem geheilten Kranken stürmt von der linken Seite das Volk heran; Opferthiere werden herbeigeschleppt; lorbeerbekränzte Priester liegen auf den Knien vor dem Altar, auf dem

schon die Opferflamme brennt, und neben welchem Opferknaben stehen mit Flötenspiel und Kostbarkeiten; schon hat der Tempel-Schlächter die Axt erhoben, dem geschmückten Ochsen den Todesschlag zu versetzen, als ihm ein Jüngling, der bemerkt, wie Paulus erzürnt sein Kleid zerreißt, abwehrend entgegentritt. Der Act des Kleiderzerreißens war, wie bekannt, bei den Juden eine herkömmliche symbolische Handlung zum Ausdruck höchster religiöser Entrüstung, wie der Hohepriester vor Jesus seine Kleider zerrissen, als dieser sich als „Sohn Gottes" bekannt hatte. Das erklärt vielleicht die etwas theatralische Stellung und Bewegung des Paulus, aus der nicht sowohl der unwillkürliche Ausdruck einer augenblicklichen Empfindung spricht, als vielmehr die für solche Momente übliche Ceremonie. Geistreich und schön ist die Anordnung der architektonischen Umgebung der Scene mit Tempeln und Palästen und der Statue des Mercurius, der freilich eine eigene Vorstellung von der Phantasie der Bevölkerung von Lystra erweckt, da sie Paulus mit ihm identificieren konnte.

In dem Sockelbilde ist der Abschied des Johannes von Paulus und Barnabas (in Paphos) und der beiden Letztern Besuch der Synagoge zu Antiochia dargestellt.*)

Wir gehen zu einem Bilde über, bei welchem das dramatische Element auf ein sehr geringes Maß herabgemindert ist, auf Paulus während eines Erdbebens im Gefängniß zu Philippi in Macedonien (Apostelgeschichte 16).**) Der Apostel kniet im Gebet vor einem vergitterten Fenster, außerhalb welchem eine Wache nebst dem Kerkermeister sichtbar sind. Aus

*) Es könnte dieses Sockelbild, wie bereits angedeutet, wohl durch Verwechslung an diese Stelle gekommen sein, da es auf's genaueste mit dem vorigen Hauptbild zusammenhängt.

**) Bei Bunsen und Passavant a. a. O. das letzte dieser Folgereihe.

einer Oeffnung im Boden steigt ein Riese auf, mit welchem der Künstler das Erdbeben hat bezeichnen wollen. Das Bild ist nur sehr schmal und hat als Sockelbild (wahrscheinlich) die Vision des Paulus von einem Manne, der ihn nach Macedonien zu kommen bittet (Apostelgeschichte 16, 9).

Auch in dem letzten Bilde dieser Folge aus der Apostelgeschichte ist der Natur des Gegenstandes gemäß wenig Handlung. Es ist die Predigt Pauli zu Athen vom unbekannten Gott (Apostelgeschichte 17).*) Unerschrocken und groß steht der Apostel auf den Stufen des Richtplatzes, wohin ihn die feindlich gesinnten Epikuräer und Stoiker geführt, daß er von der neuen Lehre, die er verkündigt, Rechenschaft gebe. Und wie er, durchdrungen von der Wahrheit seiner Lehre und von seinem apostolischen Beruf, mit erhobenen Händen und lauter Stimme seinem Herzen Luft macht, erinnert er lebhaft an die Gestalt desselben Apostels von der Hand des Masaccio vor dem Gefängniß Petri in der Capella Brancacci der Kirche del Carmine zu Florenz. Von den Männern, die hinter seinem Rücken Platz genommen, hat er sich nichts Gutes zu versehen; die außerordentliche Erregung auch der rechts von ihm sitzenden Männer deutet nur auf Feindseligkeit. Anders verhält sich schon die nächste Gruppe von Männern, die das Wort des Apostels von dem „unbekannten Gotte", dem sie bisher unwissend gedient, nicht gleichgültig, nicht widerwillig anhören, ja theilweis sichtbar reiflich erwägen. Ja, die Verheißung unsterblichen Lebens in dem neuen, nun nicht mehr unbekannten Gott äußert eine solche Gewalt, daß sich Einige sogleich zu ihm bekennen, namentlich Dionysius, Einer aus dem Rath, und eine Frau Damaris, die mit erhobenen Händen und Blicken die Stufen emporsteigen zu

*) Nach einer Zeichnung gest. von Marc Antonio.

Paulus, um ihren Glauben rückhaltlos kund zu geben. Die Umgebung des Richtplatzes bilden Paläste mit Arcadenhallen und ein runder Tempel, vielleicht des unbekannten Gottes, und eine Kriegerstatue. — Im Sockelbild ist Paulus in Korinth dargestellt als Teppichmacher; sein Entschluß, nur Heidenapostel zu werden; seine Bekehrung des Crispus und andrer Korinther; seine Verantwortung vor dem Landpfleger Gallion.

Zu diesen zehn Teppichen*) hatte Raphael (mit Beihülfe einiger Schüler, namentlich des Francesco Penni, wie man fast allgemein annimmt, oder nach Vasari, D. A. III, 1. S. 235) „mit eigner Hand farbige Cartons, genau in der Größe und Form, wie sie gewirkt werden sollten", gezeichnet und sie nach Arras in Flandern (weßhalb die Teppiche Arazzi heißen) geschickt, zugleich mit einem seiner aus jener Gegend stammenden Schüler, dem Bernhard von Orley, dem er die Aufsicht über die Ausführung übertragen. Zum Behuf der Ausführung auf dem Webstuhl mußten sie in Streifen zerschnitten werden, was die Veranlassung geworden sein mag, daß sie für lange Zeit verschwunden waren. Der auffallende Umstand, daß sie nicht nach Rom zurückgeschickt worden, ist wohl nur dem bald nach ihrer Vollendung erfolgten Tode Leo's und der Gleichgültigkeit seines Nachfolgers Hadrian gegen die Werke der Kunst zuzuschreiben. Die erste Spur einer Anzahl von ihnen findet sich in dem Verzeichniß der Verlassenschaft des unglücklichen Königs

*) Ich habe früher eines elften schon gedacht, der Krönung Mariä, die für den Altar bestimmt war. Wir kennen die Composition nur aus den Stichen des Ant. Veneziano und des Meisters mit dem Würfel, da der Teppich verschwunden ist. Unter der Segnung des himmlischen, von Engeln und der heiligen Taube umgebenen Vaters, setzt Christus der Jungfrau die Krone des ewigen Lebens auf's Haupt. Zeugen sind die beiden Johannes und St. Hieronymus; zwei Engelknaben an den Stufen des Thrones singen ein Loblied.

Carl I. von England, in dessen Besitz sie wahrscheinlich mit der vom Herzog von Buckingham von Rubens angekauften Kunstsammlung gekommen waren. Cromwell erwarb sie für die Republik; Carl II. wollte sie an Louis XIV. verkaufen, ward aber durch seinen Großschatzmeister, den Grafen von Danby, daran verhindert. Bis dahin waren sie noch immer in Stücken; erst Wilhelm III. ließ sie zusammensetzen und im Schloß Hamptoncourt aufstellen, von wo sie neuester Zeit nach dem South-Kensington-Museum in London gebracht worden sind. In dieser Sammlung fehlen: die Steinigung des Stephanus, die Bekehrung und die Gefangenschaft des Paulus.

Für sämmtliche zehn Cartons erhielt Raphael vom Papst die Summe von 434 Ducaten; die Herstellung aber jedes einzelnen Teppichs kostete 3400 Scudi. (Nach Vasari wären die Gesammtkosten 70,000 Scudi gewesen.) Die Teppiche haben mancherlei Schicksale gehabt. Da viel Goldfäden eingewirkt waren, reizten sie bei der Plünderung Roms durch die Truppen Carls V. 1527 die Raubluft der Soldaten; kamen aber, da die Goldausbeute sich bei einem Versuch der Ausschmelzung (an der untern Hälfte von der Erblindung des Elymas) zu gering erwies, als Teppiche in den Handel und nach Lyon, von wo sie 1530 dem Papst Clemens VII. für 160 Ducaten zum Kauf angeboten wurden. Inzwischen hatte sie der Connetable Anne de Montmorency käuflich an sich gebracht und gab sie 1553 dem Papst Julius III. als Kirchengut unentgeltlich zurück. Paul III. führte den Brauch ein, sie am Fronleichnamsfest vor der Peterskirche aufhängen zu lassen, wobei ihre Farben natürlich bald so sehr litten, daß ihre Ausstellung im Freien aufgegeben wurde und daß sie in der Galerie zwischen der Sala regia und der Kirche ihre Stelle erhielten. Bei der französischen Invasion von 1798 wurden sie abermals entwendet, kamen durch allerhand Fährlich-

keiten und Zwischenhändler nach Genua, wo sie Pius VII. 1808 (kurz vor seiner Entführung nach Frankreich) für den Vatican wieder erwarb. Nach 1814 wurden sie in den Zimmern Pius V. aufbewahrt; hängen aber gegenwärtig in der großen Galerie des ersten Stockwerks im Vatican vor und nach der Galeria geografica.

Wohl haben diese Teppiche durch die erlittenen Schicksale unendlich viel an ihrer ursprünglichen Pracht verloren; dennoch aber wird man nicht alles, was wir etwa daran vermissen, auf Rechnung der Beschädigungen setzen können. Vielmehr dürfen wir nicht außer Acht lassen, daß die Technik des Wirkens, bei all' ihrer damaligen großen Vollkommenheit, doch nicht vermögend war, die feingefühlte Zeichnung Raphael's genügend wiederzugeben. Den lebendigen Geist des Meisters finden wir nur in den Cartons.

Schwerlich besteht über den Werth dieser Cartons eine Meinungsverschiedenheit bei Allen, die sie gesehen; und selbst wer sie nur aus den, leider! sehr ungenügenden Kupferstichen Dorigny's kennt, muß die Ueberzeugung gewonnen haben, daß mit diesen Compositionen Raphael die höchste Stufe seiner künstlerischen Thätigkeit erstiegen, daß er damit überhaupt der christlichen Kunst ihr werthvollstes Geschenk gemacht. Größer und gewaltiger freilich sind die Schöpfungen Michel Angelo's; aber menschlicher spricht Raphael durch die seinigen, und unmittelbar zum Gemüth.

Von der größten Bedeutung für die künstlerische Betrachtung ist der Styl, in welchem diese Zeichnungen ausgeführt sind. Wenn Büffon sagt: „Le style c'est l'homme", so will das auf die großen Werke der Kunst nicht immer passen. Hier heißt es vielmehr: le style c'est l'objet. Raphael ist ein Andrer, wenn er eine Madonna malt, oder Heilige in ernster Betrachtung,

oder ein gleichnißvolles Gedankenbild; oder aber wenn er was wirklich geschehen ist, mit der Farbe der Wirklichkeit schildern, wenn er Menschen handelnd, wenn er Bilder des Lebens vorführen will. Wie wohlüberlegt jeder Strich auch sein mag, jede Stelle für jede Figur, für jedes Glied gewählt; — dennoch ist keine Absicht wahrzunehmen; scheinbar sind alle Regeln von Symmetrie und Gleichgewicht, von Pyramidal- und Kugel-Gruppierung beseitigt — was fragt das Leben nach ihnen? Und doch leben sie im Künstler und leiten ihn; aber nur, wo sie gewissermaßen vom Gegenstand selbst geboten sind, und erst in zweiter Linie nach der Anforderung der das Gemüth mit dem Schein der Zufälligkeit fesselnden Wahrscheinlichkeit. Wohl herrscht eine sehr bemerkbare Symmetrie in den Bildern vom Tode des Ananias und von der Erblindung des Elymas; sie hat sich aber gewissermaßen ganz von selbst gemacht durch drei Hauptfactoren der Begebenheit; wo eine solche Veranlassung fehlt — und das ist in all' den andern Bildern der Fall, — läßt Raphael, wenigstens scheinbar, den Zufall walten. So kann man in der Berufung der Apostel ein Bild aus dem Fischerleben sehen; so bilden die Apostel auf dem Bilde des Schlüsselamtes eine horizontal abgeschlossene Masse, der die einzelne Gestalt Christi das Gegengewicht hält, wie bei dem Opfer zu Lystra und der Predigt zu Athen der Apostel den Volkshaufen gegenüber. In gleicher Weise sind die Körperformen natürlicher gezeichnet, die Gesichtszüge mehr individualisiert, die Mienen noch ausdrucksvoller, und selbst die Gewänder, bei aller außerordentlichen Schönheit, sorgloser angeordnet — man sehe nur die Apostelgruppe auf dem Bilde des Schlüsselamtes! — als in andern Gemälden, bei denen es ihm weniger auf die die Wirkung steigernde, auch äußerliche Wahrscheinlichkeit ankam, als bei diesen dramatisch gehaltenen Darstellungen. Dennoch sind dieselben himmelweit

entfernt von der Prosa naturalistischer Auffassung. Durchweht vom Hauch der Begeisterung ist jede Linie, jede Form! Nicht nur vollkommen sprechend und wahr sind die Motive, sondern auch bei aller Stärke des Ausdrucks in den Schranken der Schönheit gehalten, in jenem hohen Styl, dessen die antike Dichtkunst und Bildnerei sich bei der Darstellung der Leiden und Leidenschaften bedienten.

Daß in diesen Cartons Raphael, soweit sie mit Wahrscheinlichkeit von ihm selbst gezeichnet sind, zugleich auf der Höhe vollendeter Formenbildung steht, versteht sich nach den übrigen Vorzügen fast von selbst und ist auch nie in Frage gestellt worden; in allen künstlerischen Beziehungen (abgesehen von der Farbe, von der dabei nicht die Rede sein kann) bilden sie, zugleich mit den Deckengemälden Michel Angelo's in der Sistina, die höchsten und vollkommensten Schöpfungen der christlichen Kunst!

Wer die Tapeten Raphael's im Vatican gesehen, wird sich erinnern, daß sich an diese erste Reihe eine zweite daselbst anschließt, die man zum Unterschied von jenen (der alten Schule) die „Arazzi della scuola nuova“ nennt. Sie haben das Leben Christi zum Gegenstand und sind nach 12 Cartons von Schülern Raphael's ausgeführt nach dessen Tode, und zum Theil vielleicht mit Zugrundlegung von Skizzen des Meisters. Nur dieser letzte Umstand bestimmt mich, ihrer hier zu gedenken, da man sie sonst mit Stillschweigen übergehen müßte, wie man im Vatican theilnahmlos an ihnen vorüber geht. Sie sind ein Geschenk des Königs Franz I. von Frankreich, das er dem Papst bei Gelegenheit der Heiligsprechung von S. Francesco di Paola gemacht, oder wahrscheinlicher — da diese bereits am 1. Mai

1519 erfolgte — versprochen hatte. Die Gegenstände sind: 1) Der Kindermord, drei schmale Tapeten, theilweis wenigstens nach einem Entwurf Raphael's. 2) Die Anbetung der Hirten, und 3) Die Anbetung der Könige, beide wahrscheinlich von Giulio Romano mit Benutzung Raphaelischer Skizzen. 4) Die Darbringung im Tempel. 5) Die Auferstehung Christi. 6) Christus als Gärtner. 7) Christi Höllenfahrt (verbrannt). 8) Christus mit den Jüngern in Emaus. 9) Die Himmelfahrt. 10) Die Ausgießung des h. Geistes. 11) Eine Allegorie auf die Hierarchie, mit dem Motto Clemens VII.: „Candor illaesus", in dessen Regierungszeit demnach diese Tapeten, die in Größe und Einfassung mit der ersten Reihe übereinstimmen, fallen. (Sommerau hat sie sämmtlich radiert 1780. Einzelne sind von ihm, von Joh. Folo, P. S. Bartoli und Ant. Lafrery gestochen.)

Gemälde epischer Form.

1. Die Bibel Raphael's.

Noch weniger streng, als in der Dichtkunst, deren scharfgeschiedene Gattungen doch schon häufig in einander spielen, lassen sich in der Malerei die lyrischen, dramatischen und epischen Elemente getrennt halten, der überall mitwirkenden Symbolik nicht zu gedenken. Dennoch tritt im Gesammteindruck eines Kunstwerks der allgemeine poetische Charakter desselben uns wenig zweifelhaft entgegen. Und wenn wir in den Heiligen Familien und Madonnenbildern, der Zusammenstellung von Heiligen bis zur Schilderung des Himmelreichs voll Seliger, die der Lyrik

eigenen Grundbedingungen erkennen; wenn wir in den Darstellungen aus der Apostelgeschichte die Wirkung dramatischer Behandlung des Stoffes klar empfinden: so werden wir auch in andern Bilderfolgen das eigenthümlich epische Gepräge wahrnehmen können. Wenn das Drama uns zu Augenzeugen macht dessen was geschieht, so erzählt uns das Epos, was geschehen ist. Verlangt deßhalb die dramatische Auffassung eine der Gegenwart entsprechende unmittelbare, lebendigere Darstellung: so wird die der Vergangenheit zugewendete Weise eine ruhigere, leidenschaftlose Bewegung vorschreiben, sich einer allgemeineren, idealeren Formengebung bedienen können, ohne damit den Eindruck der Wahrheit zu schwächen. Faßte demnach Raphael den Entschluß, den Hauptinhalt der Bibel Alten und Neuen Testamentes in einer zusammenhängenden Bilderfolge zur Anschauung zu bringen, und wollte er den Gesammteindruck des Tones und Geistes der heiligen Schriften wieder geben, ohne bei einem oder dem andern Gegenstand mit Vorliebe oder Auszeichnung zu verweilen, so war er auf die epische Auffassung mit gleichmäßigem Fortschreiten der Begebenheiten angewiesen. Und dieser Weisung ist er in dem Bilderschmuck der von ihm erbauten Loggien im zweiten Stockwerk des Vaticans gefolgt, den wir unter dem Namen der Bibel Raphael's kennen, der wohl die ganze Bibel umfassen sollte, vom Neuen Testament aber nur vier Bilder enthält, die von Raphael herrühren.*)

*) Es sind im Ganzen 52 Bilder, die mehrmals in Kupfer gestochen worden sind: von Badalocchio und Lanfranchi um 1605; von Bald. Aloisi Bon, 1613 — radiert von Orazio Borgiani, 1615; — gest. von Fr. Villamena, 1626 — radiert von Nic. Chapron, 1649 — rad. von Pietro Aquila und Cesare Fantetti, 1674; — gest. von Gio. Volpato und Secondo Bianchi; — gest. von Cunego, Morghen u. A., herausgegeben von Montagnani 1790; — gest. und coloriert von Charles de Meulemestre, 1828 (aber nur 32 Bilder, da der Künstler vor der Vollendung des Werks gestorben;) — gest. von

Inzwischen tritt uns bei dieser Bilderfolge zuerst die Frage nach der Begründung ihrer Wahl in der Art und Weise ihrer Lösung entgegen. Was bestimmte Raphael, seiner Ausschmückung der Loggien die Erzählungen der Bibel in zusammenhängender Folge zu Grunde zu legen und wie steht der Bilderschmuck der Wände mit dem der Decke in Gedankenzusammenhang?

Eines der Haupterfordernisse monumentaler Malerei ist, daß sie mit der Bestimmung des Ortes, wo sie ihre Stelle erhalten, übereinstimmt und so den Gedanken der Architektur vervollständigt. Es folgt daraus, daß sie sich auch stets an das, was an bezeichneter Stelle zu dem Zweck bereits von ihr, oder auch der Bildnerei geschehen, anschließt, um — wenn selbst durch Gegensätze — die harmonische Wirkung als Endziel festzuhalten. Gleichgültig oder gar gedankenlos kann ihre Wahl darum nie sein!

Der Vatican ist der Wohnsitz vom Oberhaupt der katholischen (oder — in seinem Sinne — überhaupt der) Christenheit. Auf dieses mußte sich demgemäß im architektonischen Plane des Gebäudes mittel- oder unmittelbar alles beziehen. Schon hatten Julius und Leo mit Raphael's Beistand in den Stanzen dafür gesorgt, daß der päpstliche Schutz aller geistigen Interessen der Menschheit, die Allgegenwart Gottes in der Kirche, wie die Machtvollkommenheit seines Stellvertreters auf Erden zu klarer Anschauung gebracht wurden. Welche passendere Einleitung zu solchen Betrachtungen konnte gewonnen und gerade für die Loggien, diese Eingangshalle der Stanzen geboten werden, als ein

---

C. Lasinio; — von Alex. Mochetti und Jac. Bossi. — Das vollständigste und kostbarste Werk von Nachbildungen nach den Loggien haben Joh. Volpato und Joh. Ottaviano nach Zeichnungen von Savorelli und Camporesi geliefert: 18 Blätter Wandverzierungen; die Kuppel-Gemälde; 12 Blätter Wandverzierungen, coloriert, colossal Fol. — Vgl. außerdem: M. Gruger, Les Loges de Raphael.

Rückblick in die Vorgeschichte der Kirche, in die in der Heiligen Schrift niedergelegten Erzählungen, und zwar nicht nur des Neuen, sondern ebenso des Alten Bundes, dessen Offenbarungen die Grundlage der Kirche bilden und bis in die Schöpfungs-Geschichte der Menschheit, der Erde, ja des Weltalls hinaufreichen. Dreizehn Loggien mit Kuppelgewölben bilden den Corridor vor den Stanzen. Jede Kuppel ist in vier Felder getheilt, ein jedes mit einem Bilde in quadratischer Form ausgefüllt, mit Ornamenten in Stucco und in Farben umrahmt. In gleicher Weise ist die Wand zwischen dem Corridor und den Stanzen mit Zierrathen bedeckt.*)

Für den Bilderschmuck dieser Wandflächen waren noch andere Schranken gefallen, als jene die den Neuen Bund vom Alten getrennt. Schon mit der Schöpfungsgeschichte war das Thor aufgethan nach allen Weiten der Welt. War von Anbeginn Alles Gottes Werk, seit er das Licht von der Finsterniß geschieden und die Veste der Erde gegründet und mit Pflanzen, Thieren und Menschen befruchtet: so war auch nichts im Himmel und auf Erden den biblischen Erzählungen gänzlich fremd. Und wie die christliche Kunst in den Gemälden der Stanzen dem Heidenthum bereits Gastrecht gewährt, und die Philosophie und Poesie des Alterthums selbst mit ihren Göttern ins Bereich ihrer Darstellungen gezogen: so konnte und mochte sie noch viel weniger die Trennung aufrecht erhalten, wo sie die Blicke auf die Urgeschichte der Menschheit lenken wollte. Wurde sie nicht überdieß von der Strömung der Zeit, die sich die Wiedergeburt des Alterthums als Verdienst zuschrieb und als Hauptaufgabe gestellt, den Anschauungen wie den Formen antiker Kunst geradezu

*) Fr. Guertiere, les Grotesques de Raphael d'Urbin peintes dans les Loges du Vatican, 17 tables.

zugeführt? und wo hätte der hochgesteigerte Schönheitsinn eine vollere Befriedigung gefunden, als ebenda? So konnte Raphael ohne Vorwurf, ja mit vollem Recht von den biblischen Deckengemälden seine Phantasie in den Wandverzierungen hinüberfliegen lassen in das Reich der Natur und des allgemeinen Menschenlebens, zu allem was da fleugt und kreucht, was da grünt, blüht und duftet auf Erden; zu den Beschäftigungen und Spielen der Erdenkinder, bis zu ihren mannichfachen, selbst traum- und märchenhaften Vorstellungen von Gott und Göttern und den Geistern der Höhen und Tiefen, in den Lüften und in den Wassern.

Für diese Abschweifungen der Phantasie, die man den Episoden epischer Dichtungen vergleichen könnte, bot sich dem Künstler eine besonders passende und überaus wohlgefällige Form in einer Entdeckung dar, die bei Gelegenheit der Ausgrabung der Thermen des Titus in Rom gemacht worden war. Es sind dieß jene arabeskenartigen Blätter- und Blumengewinde, leichte, architektonische Ornamente, mit allerhand Figuren in Farben wie in Stucco, womit die Wände bedeckt waren, und die — obwohl früher schon in andern Beispielen gekannt, doch — hier erst in vollendeter Schönheit und Ausführung gesehen wurden; wie sie später in Herculanum und Pompei in größter Mannichfaltigkeit ans Tageslicht gekommen sind.

In dieser Weise entwarf Raphael Zeichnungen für die Ornamente nicht nur der die Kuppelbilder umgebenden Räume, sondern für die Einfassungen der Thür- und Fensterstöcke, und vornehmlich für die Zwischenräume zwischen den Fenstern und Thüren von Pilaster zu Pilaster jeder der 26 Loggien. Für die ersten 14 hatte er eine Eintheilung in 4, für die letzten 12 eine Eintheilung in 3 Streifen von verschiedener Breite gewählt. Bei der ersten Abtheilung folgt auf einen breiten Streifen mit

reichen Arabesken, architektonischen Ornamenten, Medaillons mit Reliefs, Halb- und Ganz-Figuren ꝛc. ein schmaler Streifen mit feineren Gewinden, Gemmen und anderm Schmuck und kleinem Gethier; auf diesen ein breiter Streifen in der Regel mit 3 bis 4 Reliefs; zuletzt ein Streifen mit Fruchtsträußen. Von der 15. Loggia an ist der Raum nur in 3 Streifen getheilt, davon der mittlere gemalte Figuren enthält, die beiden Streifen zur Seite Reliefs, bei denen eine Art Parallelismus angestrebt zu sein scheint.

In Giovanni da Udine und Pierino del Vaga hatte Raphael die Künstler sich herangebildet, denen er diese Arbeit anvertrauen konnte. Nach seinen Entwürfen und Angaben und unter seiner Aufsicht haben sie dieselbe ausgeführt und noch an den verblichenen, zerkratzten und durchlöcherten Resten erkennt man den Zauber, den sie nach der Vollendung in der Frische und Lieblichkeit der Farben, mit den blendend weißen Stuccaturen in den vergoldeten Rahmen müssen ausgeübt haben. Denn Giovanni da Udine hatte aus gestoßenem Marmor und einem aus Travertin gebranntem Kalk eine Masse zu bereiten erfunden, die an Weiße den alten Stuccaturen gleich kam.

Schönheit, Glanz und Heiterkeit waren die Lebensbedürfnisse Leo's. In geistiger Trunkenheit — sagte ich am Eingang — verging ihm sein Leben! Raphael kam ihm mit vollen Händen entgegen. Denn alle Gaben der Kunst, die Sinn und Herz erfreuen, standen ihm zur Verfügung, und mit Vorliebe wendete sein Genius sich zu den Lichtseiten des Lebens. Und so fügte er zu der entzückenden Aussicht über Rom, die Campagna und das Gebirge, wie sie die Loggien bieten, für diese den entsprechenden Schmuck leichter und freundlicher Kunstgebilde; und vermied selbst wo er sich bis zu dem Ernst religiöser Traditionen erhob, soviel möglich alles Beunruhigende, Schmerzliche, das

Gemüth Verletzende und kleidete die biblischen Erzählungen in lachende Farben.

Bevor wir indeß zu diesen übergehen, ist es vielleicht nicht unangemessen, eine Frage zu erörtern, die weniger zu Raphael's, als zu unsern Zeiten mehrfach aufgeworfen worden, und die sich doch für Viele bei Raphael's „Bibel" wieder ins Bewußtsein drängt. Es ist die Frage nach der Darstellbarkeit Gottes. Daß man Gott nicht darstellen könne, wie man Menschen, wirkliche oder auch erdichtete, darzustellen vermag, ist gewiß unanfechtbar. Es kann der Maler verlangen, daß man sich einen Abraham, einen Jesaias, Paulus ꝛc. so gestaltet denke, wie er ihn uns vorführt; nie aber wird er voraussetzen, daß wir in einem ehrwürdigen Manne mit langem Haar und Bart und weitem Mantel den Schöpfer und Erhalter des Universums wirklich vor uns sehen, weil er ihn uns so vorstellt. Alle ihm beigelegte Eigenschaften abrechnet würde allein schon die Unsichtbarkeit ihn von jeder Darstellbarkeit ausschließen. Nun führen ihn aber die heiligen Schriften handelnd und sprechend ein; sie zeigen ihn in unmittelbarer Gemeinschaft mit Menschen; sie bezeichnen ihn mit dem menschlichen Namen „Vater": — wie wäre es möglich, die Erzählungen der Bibel in Bildern wiederzugeben, wenn man ihre eigne Sprache sich nicht aneignen dürfte? Aber das „Auge Gottes", die „Hand Gottes", selbst die „Stimme Gottes" sind vom Menschen genommen, den Gott „sich zum Ebenbilde" geschaffen hatte. Erst wer die Bedeutung der dichterischen Sprache, das Wesen der Kunst verkennend, Bild und Sache verwechselt, zu gemalten, gemeißelten oder geschnitzten Figuren betend die Augen und Hände erhebt, verfällt der Idolatrie, und es ist durchaus gleichgültig, ob die angebetete Figur sichtbar auf Erden gewandelt hat, oder von keines Menschen Auge je erblickt worden ist. Und so wollen wir uns nicht daran

ſtoßen, wenn Raphael uns den Ewig-Unſichtbaren, wo die Bibel ihn handelnd und redend einführt, in ſichtbarer Geſtalt, als Bildner des Alls, als Vater und Berather der Menſchen vorführt.

Laſſen wir nun die Bilder zu uns ſprechen!

Dämmerung herrſchte im All. Da bricht Gott in gewaltiger Bewegung durch die Wolken und mit ſtarken Armen ſie theilend ſcheidet er Licht und Finſterniß (I, 1.).*) Auf ſein Wort werden Himmel und Erde; und im Himmel ſchwebend über der Erde ſcheidet er die Veſte des Landes von den Waſſern, und ſtreut Saamen aus der Pflanzen und Bäume, und die Erde kleidet ſich in heiteres Grün (I, 2.). Noch aber war die Erde allein im All. Durch den Aether getragen erfüllt Gott den unendlichen Raum mit zahlloſen Weltkörpern: er erſchafft Sonne, Mond und Geſtirne (I, 3.). Und nun erſt betritt er die in Frühlingsglanz lachende, aber noch ganz einſame Erde. Aus ihrem Schooße ruft er ihre Geſchöpfe hervor, und Löwe und Bär, Tiger und Elephant, Roß und Stier, und hundertfältiges Geflügel wachſen aus dem Boden heraus, und ein jegliches empfängt ſeine Weiſung von ihm (I, 4.).

Senken wir die Blicke, und laſſen wir ſie ausruhen auf den reichen, anmuthigen, bunten Verzierungen der Wandfläche! Schon haben die von Gott gepflanzten Bäume Früchte getragen, die in lockenden Sträußen hier aufgehängt ſind; Blumen und Blätter fügten ſich zu Gewinden, zwiſchen denen Vögel ſcherzen und wunderliche Thiere ihre Häupter erheben; in einer reizenden Landſchaft zeigt die Erde ihre beſondere Schönheit; Genien zünden Dankopferflammen an; Fülle des Lebens, beglückende Liebe und Frieden auf Erden ſprechen aus drei Geſtalten, die

*) Original-Federzeichnung mit Sepia und Weiß, im Beſitz des Grafen Rangbiasci zu Gubbio. — Die römiſchen Ziffern bezeichnen die Loggia, die deutſchen das Bild in der Kuppel derſelben.

Giovanni's kunstgeübte Hand aus Stucco gebildet und in die Ornamente verflochten.

Es kann meine Absicht nicht sein, den Inhalt der Verzierungen jeder Wand gewissermaßen als Fortsetzung oder episodische Erweiterung des Kuppelbildes darzustellen. Schon bei übersichtlicher Betrachtung ergibt sich, daß Raphael so eng begrenzte Wege sich nicht vorgeschrieben, daß er die Beziehungen zwischen Wand- und Deckenbildern allgemein genommen, und nur jezuweilen mit bestimmten Abbildungen an die biblische Erzählung sich angeschlossen. Darum wollen wir, die biblische Erzählung verfolgend, von Zeit zu Zeit wieder zu den Wandverzierungen niedersteigen; ohne die ermüdende Aufgabe uns zu stellen, ihren Inhalt Loggia für Loggia durchzugehen. Wirkt ihre Schönheit doch wie der Zauber des Frühlings, der uns mit der Fülle lieblichster Gaben überschüttet, die wir einzeln zu messen und zu wägen weder Lust noch Kräfte haben.

Die Erde blühte und grünte, das Wild schweifte durch Wälder und Fluren; in den Lüften wohnten Vögel, Fische in den Wassern; noch waren sie ohne Herrn. Da schuf Gott den ersten Menschen und gab ihm das Weib zur Gefährtin. Lieblich, einer aufbrechenden Rose gleich, steht Eva, sanft von Gott an der Schulter geleitet, vor Adam, der erstaunt und entzückt die Frage auf den Lippen hat: „dieß Glück ist mein?" Das Kaninchen zu seinen Füßen, das Sinnbild der Fruchtbarkeit, deutet auf die Antwort Jehova's (II, 1.). Kurz war das Glück der ersten Menschen. Unter den Geschöpfen Gottes war auch die Schlange; sie war selbst im Paradiese. Wie sie dahin gekommen, wissen wir nicht: sie war da, die Rathgeberin und Anstifterin alles Bösen. Ein Gesetz hatte Gott den Menschen gegeben, das ihnen verbot, vom Baume der Erkenntniß zu essen. Die Schlange aber, die sich das Angesicht eines reizenden Weibes gegeben,

verführte die Menschen, und sie ließen sich verführen, und Adam nahm aus Eva's Hand die verbotene Frucht (II, 2.); aber die Strafe folgte der Sünde auf der Ferse nach: von Gott gesendet kam der Engel mit dem Flammenschwert und trieb das erste Menschenpaar aus ihrer bisherigen, wonnigen Behausung; reuevoll weinend verhüllt Adam sein Gesicht und verzweifelnd blickt Eva in den umwölkten Himmel (II, 3.).*) Das Unglück wird zur Quelle des ehrlichen, thätigen Lebens. Adam sorgt mit Bestellung des Ackers für Nahrung, Eva mit dem Spinnrocken für Kleidung; schon ist Kindersegen vorhanden. Aber nicht nur Segen, sondern auch Unsegen; denn es entspinnt sich Bruderzwist zwischen Kain und Abel über ein Paar Blumen, die jener, pochend auf das Recht des Stärkern, von der Mutter begehrt; die sich außer Stande sieht, eine Entscheidung zu geben (II, 4.). Der Saame der Zwietracht, aufgegangen im Schooß der ersten Familie, trug reichliche Frucht, und bald war das Menschengeschlecht verderbt von Grund aus; so daß Gott dessen Untergang beschloß. Nur die Familie Noah's fand Gnade vor seinen Augen, und er gebot dem Erzvater, ein Schiff zu bauen, sich, die Seinen und eine Anzahl Thiere vor der über die Welt verhängten Wasserflut zu retten. Und Noah baute mit Hülfe seiner Söhne das Schiff (III, 1.). Kaum war er geborgen mit Weib und Kind und den Thieren (wie Gott ihm geheißen), als der Himmel sich öffnete und mit unendlich strömendem Regen die Erde überschwemmte, so daß der Familienvater vergeblich Weib und Kind aus den Fluten rettete ans Ufer, vergeblich ein an-

*) Original-Federzeichnung mit Sepia und Weiß in der königl. englischen Sammlung. Für dieses Bild hat sich Raphael im Wesentlichen an die gleiche Composition Masaccio's in S. Carmine zu Florenz gehalten; gewiß nicht aus Unvermögen der Phantasie, sondern um dem würdigen Vorgänger gleichsam zu zeigen, in wie ehrendem Andenken er die Eindrücke festgehalten, die er in seiner Jugend in S. Carmine empfangen.

derer auf dem Rücken eines Rosses sich in Sicherheit zu bringen suchte; nicht dem Leichnam der Geliebten konnte der Jüngling eine Ruhestätte bereiten; Zelte und Bäume auf dem Gipfel des Berges boten den Flüchtlingen keinen Schutz: die Wasserwogen bedeckten die ganze Erde (III, 2.). Aber nach vollzogenem Strafgericht verliefen sich die Wasser; festes Land ward wieder sichtbar; Noah verließ mit den Seinen und mit allen Thieren die Arche; doch schmerz- und sorgenvoll bewegt blickte er auf die angerichtete Verwüstung (III, 3.). Gott hatte ihn und seine Familie verschont: so würde er auch ferner mit ihm sein! Gott gebührte der Dank. Ein Opferaltar wird errichtet; die Söhne bringen Opferthiere herbei und schlachten sie; die Töchter schmücken den Altar, betend erhebt Noah die Hände zu Gott (III, 4.).

Wenden wir wieder einmal die Blicke auf die Wandverzierungen, so scheinen diese dem Leben der neuverjüngten Erde entnommen: die weidenden Hirsche, die freundliche Landschaft, die Hirten mit Lyra und Blumen, Amor auf dem Delphin, tanzende Mädchen, eine Eberjagd, Kinder, die einen Bären zähmen; Minerva, umgeben von Sieg und Frieden; die Grazien; viel kleines, lustiges Gethier; alles in grüne Kränze eingefaßt — alles das Gesammtbild eines neuen, glücklichen, heitern Daseins!

Und wohl hatte eine neue Zeit begonnen, wenn auch nicht ein Leben ohne Feindschaft und ohne Sünde. Allein Gott hatte die Nachkommen Sems, des Sohnes Noah's, zu seinem auserwählten Volke gemacht und war mit Tharah's Sohne, Abraham, daß er Sieger blieb in der Schlacht des Kedor Laomor und der mit diesem verbündeten Könige. Nach gewonnener Schlacht ward er von Melchisedech, einem „Priester des Höchsten" mit Brot und Wein gestärkt und der König von Sodom bot ihm Schätze und Besitzungen an. Aber Abraham wies sie zurück und gestattete einzig Erfrischung seiner Kampfgenossen

(IV, 1.). Abraham's Ehe war lange unfruchtbar, und er klagte darüber vor Gott. Der aber erschien ihm auf einer Wolke von Engelkindern getragen und sprach zu ihm: „Siehe die Sterne am Himmel — zähle sie! Zahllos wie sie soll Deine Nachkommenschaft sein." Und Abraham hörte die Worte Gottes, fiel auf seine Knie und glaubte der Verheißung (IV, 2.). Es verging aber doch manches Jahr; Abraham und sein Weib Sarah waren alt worden. Da kamen eines Tages drei Männer zu ihm, und blieben auf seine Bitte bei ihm. Und er erquickte sie mit Speise und Trank. Aber ehe sie ihn verließen, wiederholten sie die Verheißung Gottes und prophezeihten ihm einen Sohn binnen Jahresfrist (IV, 3.).*) Abraham hatte einen Brudersohn, Lot, der wohnte in Sodom. Die Bewohner von Sodom versündigten sich so sehr wider das Gesetz, daß Gott beschloß, diese Stadt zu vernichten. Von allen Bewohnern ward nur Lot verschont; er entkam glücklich mit seinen beiden Töchtern aus der brennenden Stadt; nur auf die eigne Rettung bedacht, vergißt Lot seine Frau, vergessen die Töchter die Mutter, die nach dem Schicksal der Heimath sich umsehend zurückgeblieben und zur Salzsäule geworden war (IV, 4.).**) — Sarah hatte — der Verheißung gemäß — einen Sohn geboren, der den Namen Isaak erhielt. Nach mancherlei Fährlichkeiten war er ein Mann geworden und hatte die Tochter Bethuel's von Mesopotamien, Rebecca, zum Weibe bekommen. Eine Theuerung aber in seinem Lande zwang ihn auszuwandern und er gedachte nach Aegypten zu gehen. Da erschien ihm Gott in einer Wolke und wehrete ihm, nach Aegypten zu gehen und zeigte ihm das Land, da er bleiben sollte. Knieend empfängt er die Weisung, und

*) Die Zeichnung in der Sammlung des Erzherzogs Carl schwerlich ächt.
**) Original-Federzeichnung im Nachlaß von Sir Thomas Lawrence.

bereit ihr zu folgen, mit Rebecca, die im Schatten eines nahen Baumes von der ermüdenden Wanderung ausruht (V, 1.).*) Das Land, wohin ihn Gott gewiesen, war Gerar und gehörte Abimelech, dem Könige der Philister. Isaak gab aus Furcht für sein Leben sein Weib Rebecca für seine Schwester aus, ward aber von Abimelech — da er sich unbemerkt glaubte — in einer Scene ehelicher Zärtlichkeit überrascht und mußte einsehen, daß er eine thörichte Furcht gehegt hatte (V, 2.). Isaak hatte zwei Söhne von Rebecca. Nach der Väter Sitte war der ältere der Erbe; ihm gebührte der Segen. Als Isaak sein Ende herannahen sah, hieß er Esau, den ältesten Sohn, in den Wald gehen, ein Wild zu erlegen, das er ihm dann zubereiten möge; danach wollte er ihn segnen. Rebecca wollte aber ihrem Liebling, dem jüngern Sohne, Jacob, den Segen zuwenden und benutzte des greisen Gatten blöd gewordene Augen zu einem Betrug. Sie ließ Jacob die Rolle des ältern Bruders spielen, und mit einem nachgemachten Wildpret-Gericht den Vater täuschen, daß er ihm den Segen ertheilte. Zu spät tritt mit dem erlegten wirklichen Wild der betrogene Bruder ins Zimmer (V, 3.)**), und stellt sich vor den überlisteten Vater und weint und bittet auch um einen Segen; aber der Nachsegen ist schwach und Mutter und Bruder freuen sich der gelungenen Unthat (V, 4).

Was aber sagen denn die Phantasiegebilde der Wand zu all diesen Geschichten? Deutet das Liebespaar auf dem Tempel der Göttin auf Abraham's und Sarah's heimliche Liebe in Aegypten, die anmuthig spielenden Kinder auf seine Nachkommenschaft; die Tödtung eines Menschen und das Entsühnungs-

*) Original-Zeichnung im Nachlaß des Baron O. v. Stackelberg.

**) Ein Original-Entwurf war in der Sammlung Crozat (ist wahrscheinlich jetzt in Petersburg oder Paris).

opfer auf die versuchte Aufopferung Isaaks? Will die Fama auf dem Erdglobus die Zukunft der Abrahamiten verkünden, oder nur des Patriarchen Siege über die verbündeten Könige? Daß wir in den Bären, Eichhörnchen und dem wilden Geflügel der fünften Loggia, den Wald- und Flußgöttern eine Gesellschaft Esau's, des Jägers, erblicken dürfen, ist wahrscheinlich genug, wenn auch entsprechende Hinweisungen auf Jacob's und seiner Mutter Schlauheit fehlen.

Jacob hatte, obschon mit Unrecht, des Vaters Segen, den keine Macht rückgängig machen konnte: Gott war mit ihm. Wohl verließ er, ein Flüchtling vor dem Zorn seines Bruders, die Heimath; aber Gott war mit ihm! Im Traum sah er den Himmel offen; auf einer Leiter, die bis zu seiner Schlafstelle reichte, stiegen Engel auf und nieder, und an der obersten Sprosse erschien Gott und verhieß ihm das Land, da er schlief, zum Erbe und eine große und reiche Nachkommenschaft (VI, 1.).*) Es ist ein reizendes Land, das Land Haran, wohin Jacob gekommen zu Laban, dem Bruder seiner Mutter, voll fetter Triften, belaubter Wälder, und schöngeformter Gebirge. Der Zufall führte ihm seines Oheims Töchter entgegen; er war ihnen sogleich hülfreich beim Tränken ihrer Schafe, entbrannte aber auch sogleich in Liebe zur Rahel, der jüngsten von ihnen (VI, 2.).**) Sieben Jahre diente er dem Oheim um ihren Besitz, ward aber von ihm betrogen, wie er seinen Bruder betrogen hatte; denn Laban hatte ihm, das Dunkel der Nacht benutzend, statt der schönen Rahel die häßliche Lea zum Weibe gegeben. „Habe ich," rief er am Morgen dem Laban zu, „Dir nicht um Rahel sie-

*) Original-Federzeichnung mit Weiß, im Nachlaß des Sir Thomas Lawrence.

**) Original-Federzeichnung mit Sepia und Weiß in der Sammlung des Erzherzogs Carl in Wien.

ben Jahre gedient? Warum haſt Du mir das gethan?" Und Laban war bereit, dem Neffen auch die zweite Tochter zum Weibe zu geben (VI, 3). Und Jacob hatte viele Weiber und viele Kinder und wußte erfindungsreich ſeinen Reichthum an Vieh zu mehren, und zog mit allem, was ihm gehörte, zurück in ſein Heimathland (VI, 4).

Lachende Bilder bedecken die Wand der Loggia. Venus und Amor ſprechen ſo deutlich von der Verwandtſchaft zwiſchen Schönheit und Liebe, als Jacob's Vorliebe für Rahel, und die Diana von Epheſus von der zahlreichen Nachkommenſchaft des Patriarchen. Ein holdes Blumenmädchen, ein Hirt mit der Doppelflöte, ein Jäger mit Jagdbeute — ſie alle ſind Bilder idylliſchen Lebens, wie es ſich auch Jacob geſchaffen; aber die Amoretten im Kirſchbaum, und im Rebengeländer wie das heidniſche Opfer dürften dem abendländiſchen, chriſtlichen Künſtler bei der etwas weitgehenden Polygamie Jacob's wohl eingefallen ſein.

Rahel war lange unfruchtbar geblieben; da ſchenkte ihr Gott einen Sohn, den ſie Joſeph nannte. Ihm war ein eigenes Loos beſchieden. Er hatte wunderbare Träume, in denen er ſich vor ſeinen Brüdern hochgeehrt ſah, und erzählte in aller Unſchuld den Brüdern die Träume, die ſehr wenig Freude daran hatten (VII, 1.).*) Sie warfen ihn in eine Grube, den vermeintlichen Hochmuth ihm auszutreiben und verkauften ihn an vorüberziehende ägyptiſche Kaufleute, in der ſichern Vorausſetzung, auf dieſe Weiſe ihn unſchädlich für ſie gemacht zu haben (VII, 2.). In Aegypten ward Joſeph von Potiphar, dem Kämmerer des Königs, den Kaufleuten abgekauft, und bei zunehmendem Ver-

*) Original-Federzeichnung mit Sepia und Weiß im Nachlaß des Sir Thomas Lawrence; eine andere in der Sammlung des Erzherzogs Carl in Wien.

trauen zu seinem Haushofmeister gesetzt. Seine Schönheit entzündete sündliche Begierden im Weibe Potiphar's, denen er sich durch die Flucht entzog (VII, 3.); aber ihre ungestillte Begierde verwandelte sich in Rachelust, und da er fliehend seinen Mantel in ihrer Hand gelassen, benutzte sie denselben bei einer Anklage zum Zeugniß wider ihn. Joseph ward ins Gefängniß geworfen. Eine glückliche Traumdeutung für ein Paar Mitgefangene kam zu den Ohren des Königs, der sonderbare Träume von fetten und magern Kühen, vollen und leeren Aehren gehabt und vergeblich nach einer Deutung geforscht. Er ließ Joseph kommen, der alsbald den prophetischen Sinn der Träume erkannte und den König zu weisen Maßregeln gegen eine kommende Theuerung veranlaßte (VII, 4.), was ihn zu den höchsten Ehren und fast unumschränkter Gewalt in Aegypten brachte. —

Joseph's Brüder waren nach Aegypten gezogen; er und sie waren gestorben; Menschenalter vorübergegangen; andere Verhältnisse eingetreten. Die Kinder Israel wurden mit großer Härte als Sclaven behandelt; ja letztlich sollten sie ausgerottet werden durch Ermordung aller neugeborenen Knaben. Da erweckte Gott ihnen einen Retter: die Frau des Mannes Levi gebar einen Sohn, den sie — nachdem sie ihn drei Monden lang verborgen hatte — im Schilf am Ufer des Nils aussetzte. Hier ward das Kind von der Tochter des Königs, die mit ihren Frauen zum Fluß gegangen war, um zu baden, gefunden, und aus Erbarmen aufgenommen und am Leben erhalten (VIII, 1.).*)

Dieß Kind, das sie zu ihrer und ihrer Begleiterinnen lichter Freude aus dem Wasser gezogen, hatte sie Moses genannt. Und Moses wuchs heran zum Manne und ward ein Hirt in Midian und hütete die Schafe Jethro's. Da erschien ihm Gott

*) Original-Federzeichnung im Nachlaß von Sir Thomas Lawrence.

im feurigen Busch und gab ihm die Weisung, das Volk Israel aus Aegypten zu führen (VIII, 2.). Und Moses folgte dem Befehl; und das Volk Israel folgte ihm und verließ Aegypten in der Richtung gen Morgen. Als sie nun an das Meer kamen, wichen die Wogen zurück, und alles Volk ging trocken hindurch. Pharao aber, der König Aegyptens, war mit Roß und Reißigen den Flüchtigen gefolgt, um sie zur Rückkehr in die Sclaverei zu zwingen; aber da auch er über den Meeresgrund gehen wollte, kehrten die Wogen zurück und begruben ihn und sein ganzes Heer (VIII, 3.).*) Leicht war die Rückkehr nicht in das Land der Väter: es war eine lange Irrfahrt durch die Wüste. Hunger und Durst waren stete Begleiter; aber wenn die Noth am größten war, fehlte Gottes Hülfe nicht. Moses rief ihn an, und er stand auf dem Berge Horeb und befahl Mosen, mit seinem Stab an den Felsen zu schlagen; und siehe, es sprang Wasser hervor die Fülle, daß Aller Durst gelöscht wurde (VIII, 4.).**) Als Moses mit dem Volke Israel gekommen war bis zu dem Berge Sinai, da forderte Gott Mosen auf den Gipfel des Berges und übergab ihm die Gesetze, nach denen für alle Zeiten das Volk Israel leben und gerichtet werden sollte (IX, 1.). Aber das Volk neigte zur Abgötterei und kaum war ihr mächtiger Führer aus ihren Augen, als sie das Götzenbild eines goldenen Kalbes aufstellten, ihm opferten und zu ihm beteten (IX, 2.).***) Inzwischen ward das Leben der Gemeinde in feste Normen gebracht; Moses aber blieb in steter unmittelbarer Gemeinschaft mit Gott, der ihm für alle

*) Original-Federentwurf, in Sepia mit Weiß gehöht, im Nachlaß von Sir Thomas Lawrence.

**) Flüchtige Original-Federzeichnung auf lichtgrauem Papier, in Sepia getuscht, mit Weiß gehöht, in der Sammlung der Uffizien zu Florenz.

***) In derselben Weise, ebendaselbst.

Anordnungen die genauesten Weisungen gab. Als eine Wolkensäule stieg er nieder und redete aus ihr mit Mose; und alles Volk trat aus den Zelten und hörte die Stimme Gottes (IX, 3.). Moses hatte im Zorn über die Abgötterei des Volkes die Gesetzes-Tafeln zerbrochen; dafür war ihm von Gott der Befehl gekommen, neue Tafeln zu hauen und damit auf die Spitze des Sinai zu kommen. Da schrieb ihm Gott die Gesetze auf die neuen Tafeln; und Moses brachte sie dem Volk, das sie mit Verehrung und Gehorsam annahm und beschwor (IX, 4.).

In den Wandverzierungen fliegt die Phantasie in sehr entlegene Fernen. Zwar könnten die fröhlich spielenden Kinder an das stete Wachsthum des Volkes Israel erinnern; aber List und Rache Amors, wenn ihm Venus zu trinken wehrt, Ratten und Eichkätzchen in Blumengewinden, Vögel in Arabeskenranken, Tempelbau und Gartenkunst, und selbst die Reliefs ganz unbestimmten Inhalts müssen wir als Ruhepunkte betrachten in dem weitern Verlauf der biblischen Geschichten.

Nur im Geiste hatte Moses das Land der Verheißung gesehen. Erst seinem Nachfolger Josua war es beschieden, dasselbe zu erreichen. Und als er mit dem Volke an den Jordan kam, ließ er die Bundeslade voraus tragen, und das Wasser des Jordans stand wie eine Mauer, also daß sie Alle trocknen Fußes durch den Fluß gehen konnten; denn der alte Flußgott selbst hielt seine Wogen zurück, während Josua zu Jehova betete (X, 1.). Da sie nun vor Jericho ankamen, und die Stadt Widerstand leistete, ließ Josua die Lade des Herrn sieben Tage hindurch und am siebenten Tage siebenmal mit Posaunenschall um die Stadt tragen; und siehe! die Mauern stürzten zusammen, und die Stadt kam in Josua's Gewalt (X, 2.). Neue Kämpfe warteten Josua's; denn die Könige der Amoriter zogen wider ihn ins Feld; aber sie wurden geschlagen und Josua rich-

tete ein großes Blutbad unter ihnen an, und gebot der Sonne ſtille zu ſtehn zu Gibeon, und dem Mond im Thale Ajalon, bis das ſich das Volk an ſeinen Feinden rächte (X, 3.). Canaan war erobert und Joſua in Gemeinſchaft mit Eleazar, dem Prieſter, theilte und vertheilte das ganze Land an die zehnthalb Stämme durchs Loos (X, 4.).*)

So war das Volk Iſrael Herr geworden des Gelobten Landes! Blumen und Früchte trägt es in Fülle, und Alt und Jung, Mann und Weib erfreut ſich derſelben. Jäger ziehen zur Jagd auf Kaninchen und anderes Wild. Die Saaten gedeihen, als ob Ceres ſie pflegte mit Triptolemos; auch hier, wie in Epheſus, herrſcht die große Mutter, um deren Bild dort die Prieſterinnen den Reigen führen! Solche Gedanken wecken die Wandverzierungen!

Inzwiſchen hatte Iſrael einen König verlangt, und Gott hatte durch Samuel Saul zum König geſetzt: Aber Saul fiel in Ungnade bei Gott und Samuel erhielt den Befehl von Gott, ein Opfer zu richten und Iſai, den Bethlehemiten, und ſeine Söhne zum Opfer zu laden. Da aber der jüngſte von ihnen, David, fehlte, da er der Schafe hütete, ließ er ihn kommen und erkannte in ihm den künftigen König, und ſalbte ihn (XI, 1.). Es fiel der Philiſter Heer ins Land, und mit ihnen war ein Rieſe, der höhnte die Streiter Iſraels und forderte ſie zum Einzelkampf mit ihm heraus. Aber keiner wagte ſich an ihn. Da kam David von ſeiner Heerde, und als er vom Uebermuth des Philiſters hörte, nahm er den Einzelkampf auf ſich, ſchlug Goliat mit der Schleuder und hieb ihm das Haupt vom Rumpfe, daß entſetzt die Feinde flohen (XI, 2.).**) David ward König,

*) Ein flüchtiger Original-Entwurf, Federzeichnung, iſt in der königl. engliſchen Sammlung.

**) Nach einem vom Bilde abweichenden Original-Entwurf geſt. von

war mächtig im Land und siegreich im Felde. Als er Syrien erobert, wurden ihm von Damascus Gold und Silber gebracht und Waffen und Kostbarkeiten und er führte die Gefangenen und die Schätze nach Jerusalem (XI, 3.). Aber David, der Sieger über so viele Feinde, unterlag dem Feind in seinem Innern. Er sah von seinem Hause seines Hauptmanns Uria Weib, Bathseba, im Bade und entbrannte in Wollust (XI, 4.). Nachdem sich David des Uria durch Verrath entledigt, nahm er Bathseba zum Weibe und zeugte mit ihr Salomo. Alt geworden und regierungsunfähig ließ er sich durch den Propheten Nathan bestimmen, Salomo zu seinem Nachfolger zu ernennen und durch den Priester Zadok zum Könige salben. Und alles Volk rief: „Heil dem Könige Salomo!" (XII, 1.). Salomo aber war reich an irdischen Schätzen, reicher noch an Weisheit und Verstand. So entschied er den Streit der beiden Mütter über ein todtes und ein lebendes Kind, indem er das lebende wollte theilen lassen durchs Schwert, für jede ein Theil, und dann das lebende Kind der absprach, die der vorgeschlagenen Theilung ihre Zustimmung gegeben (XII, 2.). Und das Gerücht von des Königs Weisheit drang durch alle Lande und kam auch zu der Königin aus dem Reich Arabia. Und sie ging mit vielem Gefolge und reichen Geschenken nach Jerusalem, um Salomo kennen zu lernen; und ward von ihm mit großer Huld empfangen, wie denn auch ihre Geschenke eine willige Annahme fanden (XII, 3.). Aber es gab wohl für die Königin von Arabien noch einen andern Beweggrund zur Reise nach Jerusalem, als das Verlangen, „den weisen König mit Räthseln zu versu-

---

Marc Antonio. Die Handzeichnungen zur Hauptgruppe bei Erzherzog Carl in Wien und in der Sammlung der Uffizien zu Florenz scheinen Studien nach den Bildern zu sein.

chen" (1 Buch der Könige, 10.); Salomo hatte dem Herrn einen großen und herrlichen Tempel gebaut; er hatte selbst den Plan seines Baumeisters geprüft, und vor seinen Augen arbeiteten Zimmerleute und Steinmetzen, den Grund zu legen und die Balken zu fügen für das Werk, das die Thaten seines Lebens krönen sollte (XII, 4.).

In den Wandverzierungen spielen Sphinxe auf die Räthsel der arabischen Königin an; auf sie selbst die reizende, ganz unbekleidete weibliche Gestalt, mit Opferschaalen in ihren Händen, von Genien bekränzt, von Genien umschwebt, von Siegesgöttinnen begleitet. — Schon auf der nächsten Wand jedoch sehen wir mitten unter Erinnerungen an die alte Götterwelt eine weibliche Gestalt, die mit dem Kreuz in der einen, dem Kelch in der andern Hand auf eine neue Zeit, mit einem neuen religiösen Bewußtsein hinweist; ja der Rebstock, der hier gepflanzt wird, gilt nicht mehr bacchischen Festen; von ihm soll das Blut genommen werden des Neuen Testaments! —

Das Wort ist Fleisch geworden! Der Weltheiland ist geboren in dem Stall zu Bethlehem; Lichtglanz strahlt um das Haupt des Kindes, und beleuchtet das entzückte Antlitz der Mutter, des Vaters und der Hirten, die vom Felde gekommen, es anzubeten; und selbst die Engel, die aus der Höhe Blumen niederstreuen, erglänzen in seinem Lichte (XIII, 1.). Aber bald kommen andere Gäste, dem Kinde zu huldigen: drei Könige mit großem Gefolge und vielen Geschenken werfen sich anbetend vor dem Kind auf die Knie und erkennen in ihm den König des neuen, himmlischen Reiches (XIII, 2.). Ein Vorläufer war ihm gegeben, der ihm seine Wege bereitete. Johannes predigte Buße, und taufte das Volk im Jordan, daß es gleichsam neugeboren aus den Wellen steige. Jesus selbst stellte den Bußfertigen sich gleich, und ließ sich von Johannes taufen; aber die Engel vom

Himmel schwebten nieder und dienten ihm (XIII, 3.).*) Kurz war die irdische Laufbahn des Erlösers. Kaum daß er drei Jahre öffentlich als Lehrer gewirkt, hatte er den Haß und die Feindseligkeit des Hohenpriesterthums und seiner Anhänger bis zu solcher Stärke hervorgerufen, daß sein Tod unvermeidlich geworden. Ueberzeugt von der Gewißheit desselben versammelte er noch in der Nacht, da er verrathen und seinen Feinden überantwortet wurde, seine Jünger, das Osterlamm mit ihnen zu essen, und gab dem Abendmahl zum ewigen Gedächtniß seines Leidens und Sterbens die Weihe des Neuen Bundes (XIII, 4.).

Soweit reicht die Mitwirkung und Oberaufsicht Raphael's. Die übrigen Loggien sind erst nach seinem Tode mit Malereien geschmückt worden; und zwar die zweite Reihe unter Gregor XIII. von Sicciolante da Sermoneta, Lorenzo Sabbatini, Paris Nogari u. A. und die dritte unter Clemens VIII., Urban VIII. und Alexander VII. Die Arabesken und Fruchtschnüre der zweiten Reihe sind das Werk des Marco da Faenza (Vasari im Leben des Primaticcio); die der dritten Reihe sind von Joh. Paul Schor. War schon in den spätern Loggien, noch bei Lebzeiten Raphael's, sein Einfluß merklich schwächer geworden, so verblaßt er rasch und gänzlich unter seinen und seiner Schüler Nachfolgern.

Haben wir oben gesehen, in welcher Weise Raphael sich das Verhältniß der Loggienbilder zu den Gemälden der Stanzen gedacht, so übrigt uns nun noch, nach dem Ueberblick über die erstern, das Verständniß ihrer Conception, namentlich der Auswahl der Gegenstände aus dem reichen Inhalt der Bibel zu suchen.

*) Der Original-Entwurf, leicht, aber fest mit der Feder gezeichnet, ist in der königl. Sammlung in England.

Raphael schließt seine Bilderbibel mit der Geburt Christi, der Taufe im Jordan, und dem Vorabend seines Todes. Zwei dieser Bilder (die Anbetung der Hirten und die Anbetung der Könige) sind der Menschwerdung Gottes gewidmet, um den weiten Umfang ihres Segens von den Bewohnern armer Hütten bis zu den Mächtigen der Erde zu bezeichnen; die Taufe weist auf den Beginn von Jesu Lehramt hin; das Abendmahl aber schließt den alten Bund ab und eröffnet den neuen. Das ist das Ziel, nach welchem alle Darstellungen aus dem Alten Testament hinführen, über welches hinaus weitere Wege weder verschlossen, noch unumgänglich nothwendig waren. Die Bilder aber des Alten Testamentes, wie Raphael sie ausgewählt, steuern alle auf das Eine Ziel des Neuen Testamentes los: von der Welt- und Menschenschöpfung an, dem Sündenfall und seinen Folgen, der Errettung Noah's, des „Gerechten", der Verheißung und dem Leben der Patriarchen, bis zu David und Salomo, von denen Jesus in gerader Linie abstammt, wobei sogar die Parallele zwischen dem Besuch der Königin von Saba und der Anbetung der Könige aus Morgenland absichtlich hervorgehoben ist. Wenn in dieser Folge Raphael die Geschichten David's und Salomo's in sehr abgekürzter Form vorgetragen; wenn er die Propheten ganz mit Stillschweigen übergangen, so mag dieß — von räumlichen Ursachen abgesehen — seinen Grund darin haben, daß er, je näher am Ziel, je mehr zur Eile sich getrieben sah.

Der Ton, in welchem diese Bilder gehalten sind, entspricht vollkommen der absichtlosen, naiven Darstellweise der Heiligen Schriften, in denen Wunderbares und Unbegreifliches in nichts sich zu unterscheiden scheint vom ganz Natürlichen und Nothwendigen; nur daß der Genius und der Einfluß Raphael's unwillkürlich den Anforderungen der Schönheit in Formen, Bewe-

gungen und Gruppierungen vielfach Rechnung getragen. Die Vergleichung mit Michel-Angelo's Schöpfungsgeschichte in der Sistina drängt sich Jedermann auf, und Raphael selbst konnte sich derselben nicht entziehen. Sehr richtig sagt Rio: „Besser machen war schwer, anders machen gefährlich!" Dennoch hatte Raphael in anspruchloser Einfachheit den rechten Mittelweg zwischen „anders" und „besser" gefunden. Zum Erhabenen des Michel Angelo hat er sich nirgend, selbst nicht bei den Schöpfungstagen emporgeschwungen; dagegen hat er mit der ihm eignen Ueberlegenheit lieblicher Anmuth gehuldigt, wie z. B. bei der Erschaffung der Eva, einer ebenso durch Unschuld entzückenden, als durch Demuth rührenden Gestalt. Mit epischer Ruhe trägt er die Begebenheiten vor und läßt Gott zu Mosen sprechen, wie diesen zum Volke; die Wellen des Jordan eine Mauer bilden, die Mauern Jericho's einstürzen, ohne mehr scenischen Aufwand zu machen, als wo Jacob die Schafe Laban's tränkt, oder die Rahel zum Weibe begehrt. Es war daher ein arges Mißverstehen Raphael's, wenn C. J. Vischer in seiner Ausgabe von dessen Bibel von 1638 Gott Vater in allen vorkommenden Fällen als einen bloßen Lichtschein mit dem Namen יהוה aufführt, wodurch die ganz einfache, unbefangene Erzählung in ein völlig unbegreifliches Wunder- und Märchenreich versetzt wird.

Soweit Raphael's Einfluß sichtbar ist in diesen Bildern, hält der Styl sich in großen breiten Formen; die Darstellung ohne sehr eingehende Charakteristik der Personen und Handlungen; wie denn auch Bekleidung und Bewaffnung durchaus ideal gehalten sind, mit Anschluß an den Geschmack der antiken Kunst. Die Färbung ist im Ganzen blühend und kräftig; wo Giulio's Hand sichtbar ist, stark ins Röthliche spielend; und wo Raphael's Oberaufsicht nachzulassen anfängt, etwas flau. Den größten Farbenzauber aber müssen — das sieht man noch an den verbliche-

nen Ueberresten — die Arabesken der Wandbilder ausgeübt haben.

2. Galatea in der Farnesina zu Rom.

Zu einem andern Gemälde-Cyclus epischer Art erhielt Raphael Veranlassung durch seinen Gönner, Agostino Chigi, der seine Kunst für Ausschmückung der Villa in Anspruch nahm, die er sich in Trastevere hatte erbauen lassen, und die wir jetzt unter dem Namen der Farnesina kennen. Hier hatten schon Baldassare Peruzzi und Sebastiano del Piombo die Decke und die Lunetten ausgemalt, und Raphael sollte nun den Wänden ihre Bilder geben. Mit der Wiederbelebung des Studiums antiker Literatur und Kunst war die Vorliebe für mythologische Erzählungen allgemein geworden. Baldassare Peruzzi hatte an der Decke den Mythus der Medusa zum Gegenstand genommen; das konnte Raphael bestimmen, auf eine Fabel verwandten und doch entgegengesetzten Inhalts sein Augenmerk zu richten. Wenn der Anblick der Medusa, selbst noch in ihrem Tode, alles Leben erstarren machte: so erzählte die Mythe von einem andern weiblichen Wesen, dessen Schönheit den wildesten, grausamsten Barbaren durch ihre bloße Erscheinung so zahm und weich machte, daß er nicht nur seiner schrecklichen Freßlust nach Menschenfleisch entsagte, sondern sogar zu schmelzenden Liebesgedichten sich begeistern ließ. Diese holde Schönheit war Galatea, eine Tochter des Nereus in Sicilien; der zu ihr in Liebe entbrannte Wilde aber der einäugige Cyklope Polyphem. Galatea freilich hatte ihr Herz schon verschenkt an den schönen und sanften Jüngling Acis, als sie das des Riesen zu rühren so unglücklich war, dem sie ihre Liebe zu opfern keine Neigung verspürte. Die mannichfachen Momente der Sehnsucht, Liebe, Eifersucht und Furcht mit dem letztlichen tragischen Untergang

des Acis, auf den der wuthentbrannte Polyphem ein Felsstück geschleudert, boten reichliche Gelegenheit zu einer Bilderfolge für die Wände des bezeichneten Saales der Villa. Obwohl Raphael nur ein einziges Bild aus dieser muthmaßlichen Bilderfolge ausgeführt, und kein schriftliches Document und keine Skizze als Beweis einer Fortsetzung vorliegt, so kann man doch mit Sicherheit annehmen, daß er den ganzen Cyclus beabsichtigt hat und an der Durchführung nur durch äußere Verhältnisse gehindert worden ist.*)

Dieses eine Bild nun erinnert in seinen Einzelnheiten so deutlich an die Beschreibung eines antiken Gemäldes in Neapel, die uns von Flavius Philostratus (d. Ae.) erhalten ist, daß wir es schwerlich ohne Beziehung zu diesem denken können. Nachdem Philostrat bei dem 18. Gemälde im zweiten Buche der „Gemälde-Sammlung" eine Beschreibung gegeben vom Lande der Cyklopen, in welchem die Natur alles was das Leben bedarf, ohne Zuthun menschlicher Arbeit, von selbst hervorbringt, geht er zu dem Gemälde über, das den „Polyphem schildert, den wildesten der Cyklopen, und seine Liebe zur Galatea; wie er, unter der Steineiche auf einem Felsenvorsprung sitzend, die Rohrpfeife unter dem Arm, sehnsuchtvoll nach der fernen Geliebten blickt, und das Lied, das er auf sie gedichtet, zwischen den Zähnen murmelt, darin er sie weise nennt, und munter wie eine Ziege, und süßer als eine Traube, und ihr erzählt, daß er zwei junge Rehe und zwei Bären für sie aufgezogen habe."

„Galatea spielt indeß auf dem sanften Meere, auf einem

* Der voraussetzliche Gedanke Raphael's ist später von einem andern Künstler aufgenommen worden, der wenigstens den verliebten Polyphem, und zwar in das erste Feld, links der Galatea gemalt hat. Man begreift vor diesem Bilde, daß ihm die Fortsetzung der Arbeit nicht wohl übertragen werden konnte.

Wagen von vier Delphinen gezogen, die von jungfräulichen Tritonen gezügelt und geleitet werden. Ihr purpurfarbenes Gewand iſt ein Spiel der Winde, fliegt über ihren Kopf hinaus, dient ihr zugleich als Schirm und als Segel. Schön iſt der Arm und ſanft geſchwollen, wie kleine Meereswellen; ſchön hebt ſich die Bruſt und die weichen Hüften ruhen auf den vollen Schenkeln. Die Ferſe nebſt dem übrigen unterſten Theil des Fußes berührt ſchwebend ganz leicht die Flut, gleich einem Steuerruder; bezaubernd iſt der klare Blick ihrer Augen."

Was der Maler des Alterthumes in Einen Rahmen gefaßt, das hat Raphael in zwei Bilder zerlegt. Der Contraſt des verliebten Ungeheuers und des Inbegriffs weiblicher Schönheit war ihm zu grell, um nicht das Gefühl unangenehm zu berühren. Aber er ſchwankte auch nicht in der Wahl, welchem von beiden Gemälden er den Vortritt geſtatten ſollte. Ihm bot die Erzählung den reizendſten Stoff zu einer Verherrlichung der Schönheit, und zugleich — da Schönheit die ſüßeſten Empfindungen weckt — der Allmacht der Liebe. Nahm er auch einige Motive des Philoſtratiſchen Gemäldes in das ſeinige auf, ſo überbot er es doch ſchon durch den Reichthum der Geſtalten, und der ganzen Compoſition, die ſich zu jener verhält, wie die vollkommen entfaltete Roſe zur Knoſpe, und durch eine offenbar höhere, poetiſchere Auffaſſung.

Iſt es wahr, was Philoſophie und Leben gleichſinnig lehren, daß Schönheit im innigen Wechſelverkehr zwiſchen Subject und Object beſtehe, daß ſie da erblühe, wo wir in der Außenwelt die Idee, unſer geiſtiges Weſen wieder erkennen, wo wir uns in unſerm innerſten Lebensgefühl befriedigt ſehen*), ſo hat

*) Vgl. A. Zeiſing, Aeſthetiſche Forſchungen, Frankfurt a. M. 1855. p. 81 ff. — M. Carriere, das Weſen und die Formen der Poeſie.

der geheimnißvolle, wie durch einen Zauber bewirkte Bund zwischen Schönheit und Liebe seine Erklärung gefunden und das Wort des Cardinals Bembo in seiner Lobrede auf die Schönheit am Hofe zu Urbino (Th. I dieses Werkes p. 32): „Die Liebe ist nichts anders, als das Verlangen, die Schönheit zu besitzen!" seine Bestätigung. Welches hohe oder niedere Verlangen des Herzens auch immer hervorgerufen werde — immer ist es die Schönheit, die es hervorruft; und wenn nun der Mythus der Galatea den Gegenstand des Verlangens zwischen zwei sehr verschiedene Anziehungspunkte stellt; ja, wenn er ihm die Macht zuschreibt, die wildesten Begierden zum Schweigen zu bringen und einem Unmenschen sanfte Gefühle einzuflößen: so fordert er zugleich die Kunst heraus, die Schönheit in ihrer vollen, Liebe entzündenden Allgewalt zu schildern. Und dieser Aufgabe ist sich Raphael im ganzen Umfange bewußt gewesen, und im Bilde der Galatea gerecht worden. Standen ihm vor allen Künstlern der Neuzeit die Wunder-Gaben der Schönheit im reichsten Maße zur Verfügung, so scheint es, als habe er das Füllhorn dieser entzückenden Geschenke ganz über das eine Bild ausschütten und eine Verklärung des zwischen Schönheit und Liebe geschlossenen Bundes der erstaunten Welt vor Augen stellen wollen.

Auf einem Muschelwagen, in leise bewegter Fluth steht die in Jugendfrische prangende, mit allen Reizen der Natur geschmückte Nereide und wird von Delphinen durch die Wellen gezogen. Im Winde flattern die aufgelösten Haare und das durchsichtige, leichte Gewand, das der Luftzug vom Körper genommen, an den es nur unterhalb noch festgehalten wird. Indem sie sich mit dem Oberkörper etwas nach ihrer linken Seite neigt, um mit ausgestreckten Armen die Delphine vor ihrem Muschelwagen zu lenken, treten die Formen der Hüfte und des

uns zugewandten Unterkörpers schwellend hervor. Zu dieser sanft contrastierenden Bewegung kommt mit einem neuen Gegensatz die des Kopfes, den sie nach rechts und nach oben wendet, wo ihr Glück und Freude strahlendes Antlitz willkommene Feinde wahrnimmt, Liebesgötter, die von allen Seiten mit Pfeil und Bogen sie bedrohen, um ihr — daß ich mich eines Ausdrucks des Philostrat bediene — die Liebe ins innerste Herz einzusenken, das sie willig als Zielscheibe darbietet. Wie reizend schweben mit holdem Lächeln die gefährlichen Freunde in der heitern Luft! Aber einer von ihnen hat sich ins Wasser herabgesenkt und einen der Delphine an der Flosse gefaßt, um ihn zurück und den Wagen im Laufe aufzuhalten, auf daß das Wonnebild nicht zu rasch vorüber ziehe, und daß die Pfeile sicherer ihr Ziel erreichen.

Galatea aber ist nicht allein; und wenn auch der Gegenstand ihres Herzens nur in Gedanken ihr nahe ist: die Liebe selbst, wenn auch in etwas andrer Gestalt, ist nicht fern: andere Nymphen, ihre Gespielinnen, begleiten ihre Meerfahrt, wohl wissend was sie finden, von wem sie gefunden würden. Links vor uns hat ein Meer-Centaur die Geliebte umfaßt, auf seinen Rücken gehoben und ist im Begriff, die nur zum Schein sich Sträubende, die hoch den Schleier erhoben, der ihre Reize deckte, zu küssen. Eine andere zur Rechten ist schon vertrauter mit dem Erwählten ihrer Liebe, indem sie von seinem Rücken her den Arm ihm um den Nacken legt. Zwei Tritone zur Rechten und zur Linken haben dem Zuge sich angeschlossen. Ungepaart, wie sie noch sind, blasen sie ihr stürmisches Verlangen in ihre Seemuschelhörner, um die Geliebten herbeizulocken und das Fest der Liebe zu vollenden.

Es ist ein heller Freudentag voll entzückender Sinnenlust, ein berauschender Jubel der Schönheit, in welchen Raphael mit

diesem Gemälde uns hineinzieht. Die Schönheit herrscht hier in allen Abstufungen und Beziehungen. Fesselt auch mit ihren Reizen die Gestalt der Galatea in der Mitte des Bildes den Blick, so ziehen doch nicht minder die andern gleichmäßig vertheilten und mannichfach gegliederten Gruppen uns an; aber wir erkennen den Gegensatz einer Liebe zwischen Geschöpfen, die halb ins Thierreich gehören, und jener höhern geistigen, die alles Sinnliche verklärt. Dennoch ist keine unedle, keine unangenehme Empfindung im ganzen Bilde wahrzunehmen. Ungeachtet der großen Lebendigkeit der Bewegungen sind alle Linien von harmonischem Fluß; alle Contraste, selbst der Charaktere, lösen sich wohlgefällig auf, und wie wohl durchdacht, und den künstlerischen Gesetzen entsprechend, jeder Strich im Bilde gezeichnet ist: — die Absicht ist nirgend fühlbar; in natürlicher Erscheinung steht das Leben vor uns.

Ueberflüssig ist es, von der Schönheit und Reinheit der Formen, von dem großen, idealen Styl derselben zu sprechen, dem eine entsprechende ideale, aber heitere, blühende Färbung höheres Leben verleiht. Auch die Zeichnung ist von mangelloser Vollkommenheit, mit einigen Ausnahmen, die wahrscheinlich einem Gehülfen zur Last fallen: der untere Theil des Körpers vom Meer-Centaur zur Linken stimmt in seiner Musculatur nicht zum obern; auch sitzt der Kopf der Nymphe nicht ganz recht zwischen den Schultern, u. dgl. m.

Kein Wunder, daß dieß Gemälde, sowie es vollendet war, bei Allen, die es sahen, die höchste Bewunderung hervorrief. Namentlich dürfen wir diese bei dem Grafen Castiglione voraussetzen, nach der Antwort, die ihm Raphael auf einen in Bezug auf das Gemälde geschriebenen Brief gibt, und in welcher er sagt:

„Wegen der Galatea würde ich mich für einen großen

Meiſter halten, wenn die Hälfte der ſchönen Dinge wahr wäre, welche Ew. Herrlichkeit mir ſchreiben; aber ich erkenne in Eurem Worte die Liebe, die Ihr zu mir habt.“ Und nun fügt er noch die merkwürdige Aeußerung hinzu:

„Ich muß ſagen, daß ich, um eine Schönheit zu malen, deren mehre ſehen müßte, mit der Vorausſetzung, daß Ew. Herrlichkeit ſich bei mir befänden, um meine Wahl zu leiten. Da aber gute Richter und ſchöne Weiber ſelten ſind, bediene ich mich einer gewiſſen Idee, die mir vorſchwebt. Ob dieſe nun in ſich einigen Kunſtwerth hat, weiß ich nicht; wohl aber bemühe ich mich darum.“

Raphael tritt uns hier mit dem Ausdruck der höchſten Beſcheidenheit und des ſtärkſten Künſtlerbewußtſeins entgegen. Er hält ſich nicht für einen großen Meiſter, während er vor Mit- und Nachwelt, wenn nicht der größte, doch Einer der größten iſt; aber für die Darſtellung des Schönen zieht er ſich von der Nachbildung der Natur auf den ihm innewohnenden idealen Formenſinn zurück. In beiden Aeußerungen offenbart ſich das Weſen der wahren Kunſt, die Seele des ächten Künſtlers. Nur wirklich ſchöpferiſche Thätigkeit führt zu den höchſten Zielen der Kunſt; aber der Künſtler, der auf dieſen Wegen geht, ſieht das Ziel ſtets in der Ferne!

Das Bild der „Galatea“ iſt in dem hier vorausſetzlich beabſichtigten Cyclus das einzige geblieben.*)

Noch ſei hier der Meinung gedacht, die zuerſt J. J. Haus aus Würzburg, Erzieher des Königs Franz I. von Neapel, ausgeſprochen, und die manche Anhänger gefunden, daß Raphael

*) Geſt. von M. Antonio — Marco da Ravenna — H. Goltzius 1592 — Nic. Bocquet — Nic. Dorigny 1693 — Dom. Cunego 1771 — J. T. Richomme 1820 — Ant. Ricciani 1827. — Lith. von Tröndlin — Pierre Petit.

hier nicht die Galatea, sondern die Amphitrite und zwar nach der Schilderung des Apulejus dargestellt habe. Die Meinung könnte leicht etwas für sich haben, wenn sie nicht durch Raphael's eigne Worte im Brief an Castiglione widerlegt würde.

3. Amor und Psyche in der Farnesina zu Rom.

Obwohl Raphael in seiner Auffassung von dem Mythus der Galatea den Gegensatz zwischen niedrer und höherer Liebe deutlich hervorgehoben, so blieb er damit im Bereich der Erdenbewohner und der der Körperwelt eingeborenen Empfindungen. Aber über der innigsten irdischen Liebe hocherhaben lebt die das All durchdringende, Welten bildende, Welten erhaltende Macht des göttlichen Eros. Und doch ist auch er noch nicht ganz frei von den Schlacken der Natur und feiert seine Vollendung erst im unauflöslichen Bunde mit Psyche; denn was wäre selbst die höchste und feurigste Liebe in einer andern Verbindung, als mit der Seele?

Raphael konnte nach der „Galatea" keine willkommenere Aufgabe erhalten, als die Ausmalung der Loggia neben dem Saal der Galatea. Ja, ist irgendwo die Voraussetzung eines vorbedachten Planes erlaubt, so ist es hier, wo bei der gedankenreichen, dichterischen Natur Raphael's die Annahme sich aufdrängt, er habe schon bei dem (viel früher, um 1514 begonnenen) Mythus der Galatea jenen gesteigerten Gegensatz dazu, den Mythus von Amor und Psyche, im Sinne gehabt, zu dessen Ausführung er aber erst gegen Ende seines Lebens gekommen.*) Auch stimmt Vasari's Angabe, daß Agostino Chigi lange vergeblich auf die Ausführung dieser Fresken habe warten

*) Dieser deutliche Zusammenhang zwischen beiden Bilderfolgen bestimmt mich sie — ohne Berücksichtigung ihrer Trennung durch eine kurze Zwischenzeit — wie an Ort und Stelle, neben einander zu betrachten.

müssen, damit überein; nur, daß er dabei dem Raphael die unwürdigsten Ursachen unterschiebt, die den Maler der himmlischen Liebe tief unter den von ihm schon tief genug gestellten Meer-Centaur erniedrigen würden.

Den Stoff für den neuen Bilder-Cyclus bot ihm die reizende Mythe der Liebe von Amor und Psyche, wie sie Apulejus im „Goldenen Esel" mit großer Ausführlichkeit erzählt; den Raum aber für seine Bilder die flache Decke der Loggia nebst den, freilich wenig günstigen 10 Dreieckfeldern der Hohlkehle und den dazwischen liegenden 14 Stichkappen.

In der Galatea hatte Raphael die Liebe geschildert, die die Flammen anfacht in den Herzen der Sterblichen; nun preist er sie als die Alles und Alle beherrschende Macht: Luft, Erde und Meer sind ihr unterthan; alle Macht und alle Gaben der Götter sind ihr Eigenthum, ja sie vereinigt in sich allein die Gottheiten alle!*) Seht nur hin auf die mit Blumen, Früchten und Laub umkränzten Felder der Stichkappen! Bald seht ihr Eros als den Donnerer Zeus, mit dem Blitzkeil bewaffnet, vom Adler begleitet, durch die Lüfte schweben (Stichkappe 1.); bald mit dem Dreizack Poseidon's in die Tiefe des Meeres fahren (Stichk. 2.); oder in noch tieferer Tiefe als Hades den dreiköpfigen Hüter der Unterwelt bändigen (Stichk. 3.); nun hat er sich mit Schild und Schwert des Mars bewaffnet und wehrt sich gegen Feinde, die ihn in Gestalt von allerlei Vögeln umflattern (Stichk. 4.); und jetzt hat er Bogen und Köcher des fernhintreffenden Apollo

*) Oder, wie Andere die Bilder deuten: sie entwaffnet sie Alle:

Durch Amor fällt wie oft aus Mavors' Hand
Das blutge Schwert; Neptun verliert
Den Dreizack selbst, den erderschütternden
Und Jupiter, der Allgewaltige, den Blitz.
(Tasso im „Aminta".)

auf seinen Schultern und seinen geflügelten Greif zur Seite (Stichk. 5.); weiterhin sehen wir ihn mit dem Flügelhut und dem Schlangenstab des Mercurius zwischen geschwätzigen Elstern schweben (Stichk. 6.); dann als Bacchus, gefolgt von einem Tiger, den Thyrsusstab schwingen (Stichk. 7.); und als Pan in Gesellschaft von Waldvögeln die Rohrpfeife führen (Stichk. 8.); bald aber gibt er sich mit dem Helm und Schild der Pallas das ernsthafte Ansehn des Beschützers von Kunst und Wissenschaft (Stichk. 9.) und vertritt mit kriegerischen Waffen die Stelle eines Heros (Stichk. 10.); er verdoppelt seine Kraft, wo er die Keule des Hercules tragen will, da eine raubgierige Harpye ihm den Weg vertritt (Stich. 11.); als der kunstreiche Gott Vulcan fliegt er mit Hammer und Zange zur Flammenwerkstatt (Stichk. 12.); im Löwen beherrscht er die Erde; im Seepferd das Meer (Stichk. 13.); und jubelnd durchfliegt er mit den eignen Bogen und Pfeilen als Herrscher im Himmel und auf Erden die Lüfte (Stichk. 14.). So hat er allen Göttern ihre Waffen genommen, ohne die seinigen aus der Hand zu geben; er ist die Liebe, und die Macht aller Götter ist in ihm vereinigt!

So durchzieht er vielgestaltig alle Räume, und was uns auch die andern Bilder einzeln erzählen: immer begegnen wir wieder und immer von neuem der allgegenwärtigen Liebe!

Hören wir nun, was Apulejus von der Liebe des Gottes der Liebe erzählt, und wie Raphael es ihm in Bildern nacherzählt!

Ein König und eine Königin hatten drei Töchter, von denen die beiden ältern von großer, doch menschlicher Lobeserhebung erreichbarer Schönheit waren, während kein Wort von sterblichen Lippen die hohe Schönheit der jüngsten Tochter würdig zu preisen vermochte, so daß Alles sich in ehrfurchtvoller Ferne hielt und daß man ihr wie einer Gottheit Opfer dar-

brachte, ja darüber sogar den Dienst der stets hochgefeierten, meergeborenen Göttin der Schönheit vernachlässigte. Kein Wunder, daß eine solche Bevorzugung eines sterblichen Mädchens die Eifersucht der Göttin erregte. Venus rief ihren geliebten Sohn Amor, und wie er mit einem Pfeile in der Rechten sich neben sie gestellt, zeigt sie hinab zur Erde, nach der Stelle, wo die verhaßte Nebenbuhlerin ihrer Reize, die Königstochter Psyche — denn das ist ihr Name — lebt, und trägt ihm auf, sie, seine gekränkte Mutter, an ihr mit seinen schärfsten Waffen zu rächen. (Bild 1.) — Amor unterzog sich dem Auftrag; aber die Rache nahm eine unerwartete Wendung: von der Schönheit Psyche's ergriffen, entbrannte er in Liebe zu ihr und beschloß, sich ihr zu vermählen. Doch vor dem Zorne der Mutter mußte das Liebesbündniß geheim gehalten werden; ja die Geliebte selbst durfte ihn nicht sehen, noch seinen Namen erfahren; nur im Dunkel der Nacht war er bei ihr und verließ sie vor dem Grauen des Morgens. Indeß mochte er doch einige verschwiegene Seelen ins Vertrauen ziehen: seine treuen Freundinnen, die Grazien. Zu ihnen schwebt er, wie sie im traulichen Gespräch beisammen sitzen, und zeigt hinab nach der Stelle, wo Psyche wandelt und an ihn denkt. (Bild 2.) — Schwere Schicksale waren über Psyche gekommen, schwerere hatte sie sich selbst zugezogen. Ihre neidischen Schwestern trachteten danach, ihr Glück zu zerstören; sie wußten ihre Neugierde aufzustacheln, indem sie ihr vorspiegelten, der Gatte, der so sorgsam Namen und Gestalt verberge, sei ein Drache; sie möge, wenn er schliefe, ihn bei brennender Lampe betrachten und das Scheusal tödten. Mit einem Dolch bewaffnet, beleuchtet sie den schlafenden Gemahl und erkennt an seiner übernatürlichen Schönheit, an Bogen und Pfeilen, den Gott der Liebe. Schrecken lähmt ihre Hand, daß sie zitternd Oel aus der Lampe verschüttet und die Schulter Amors betropft. Er erwacht

und — entschwindet, wie er es als Folge ihres Ungehorsams vorausgesagt. Ihr Glück ist dahin. Sie flieht durch die Lande, sucht vergebens Hülfe und Trost bei den ihres schlimmen Rathes frohen Schwestern; vergebens den Tod. Amor, verwundet und krank zur Mutter zurückgekehrt, bekennt ihr seine Liebe zu Psyche und facht damit das Feuer ihres Zornes, des heftigsten Hasses gegen Psyche an. Sie will sie verderben, vernichten. Aber sie kennt ihren Aufenthaltsort nicht. Da sieht sie Juno und Ceres beisammen sitzen, geht zu ihnen und klagt ihnen ihren tiefen Verdruß, findet aber weder einen Anklang ihrer Klagen, noch eine Auskunft auf ihre Fragen, und wendet sich beleidigt von ihnen weg. (Bild 3.) Nun weiß sie plötzlich, wo sie auf Beistand rechnen kann. Hat der Vater der Götter und Menschen, der allwaltende Zeus, nicht stets sie sein „geliebtestes Töchterchen" genannt? Auf im goldenen Wagen mit dem Taubengespann zum Sitz des höchsten Gottes! Wie stürmt sie empor! wie fliegt im Luftzug der nichts verhüllende Schleier! wie flattern erschreckt um die Göttin die Bewohner der Lüfte! (Bild 4.) Nun findet sie den erhabenen Vater auf seinem Wolkenthron, zu seiner Linken, darin er den Donnerkeil hält, den weitblickenden Verkünder seiner Macht, den königlichen Aar, und trägt flehentlich ihm die Bitte vor, Psychen ihr ausfindig zu machen. (Bild 5.) Und Jupiter entsendet sogleich seinen geflügelten Boten, Mercurius, mit der weithintönenden Posaune zur Erde, daß er erkunde, wo Psyche weile? (Bild 6.) Es gelingt ihm, die Unglückliche zu finden. Die Dienerinnen der Venus schleppen sie vor ihre Gebieterin, die nun ihrer Rachelust freien Lauf läßt und sie grausam mißhandelt. Nicht genug, daß sie ihren Rücken mit Geißelhieben wund schlägt, gibt sie ihr nun auch einen Auftrag nach dem andern, dessen Ausführung auf ihren Untergang berechnet war. Aber immer findet die Unglückliche

unerwarteten Beistand, so daß selbst die schwerste ihr auferlegte Arbeit, zur Proserpina in die Unterwelt zu gehen und eine Büchse ihrer Schönheitsalbe zu holen für sie, gelang, obschon sie bei der Rückkehr beinahe ein Opfer ihrer Neugierde geworden wäre. Vergebens hatte Proserpina sie gewarnt, die Büchse zu öffnen; sie that es doch und der daraus hervordringende Dunst warf sie betäubt zu Boden. Sie war rettungslos verloren, wenn ihr jetzt nicht Amor, der seiner Haft, in welcher die Mutter ihn hielt, entflogen, zu Hülfe gekommen wäre. Die wiederverschlossene Büchse mit der von Venus verlangten Salbe in triumphierend hocherhobener Linken wird sie nun von Liebesgöttern zum Himmel emporgetragen. (Bild 7.) Die schwerste und gefährlichste Aufgabe ist gelöst: knieend überreicht sie der erstaunten feindlichen Göttin die Salbe, die nun erkennt, daß Psyche unter höherm Schutz steht, den zu beseitigen nicht mehr in ihrer Macht ist. (Bild 8.) Wie aber sie sich vorher an den Herrscher im Donnergewölk um seinen Beistand gegen Psyche gewendet, so tritt nun Amor mit flehender Bitte für sie und für seine Liebe vor ihn; und der Allgewaltige schüttelt nicht verneinend die ambrosischen Locken und drückt den Kuß der Gewährung dem Liebling seines Herzens, dem er selbst so viele beglückende Stunden verdankt, auf die schwellenden Lippen. (Bild 9.) So endlich ist Psyche am Ende ihrer Leiden angelangt. Der geflügelte Götterbote erhält den Auftrag, sie emporzuführen zu dem Sitz der Unsterblichen. Leicht sie umfassend schwebt er mit ihr, die im Dankgefühl die Arme über der Brust kreuzt, zum Himmel empor. (Bild 10.)

Und nun ließ der Herrscher des Olymp durch Mercur die Götter alle zu großer Versammlung zusammenrufen, bei welcher — bei Strafe! — keiner der Unsterblichen fehlen sollte. Er sitzt auf seinem Wolkenthron, Juno zu seiner Linken; nach rechts

hin folgen die Brüder Neptun und Pluto; dann Mars, Apollo, Bacchus und Hercules; Vulcan und Janus; vor ihnen haben einige Flußgötter neben einer Sphinx Platz genommen. Vor Jupiter, als dem obersten Richter, steht Amor mit seiner Mutter, die noch einmal alle ihre Beschwerden über den leichtfertigen und widerspenstigen Sohn vorbringt, der seinerseits mit solcher Beredsamkeit seine Sache vertritt, daß Jupiter sich für ihn erklärt, den Zorn der Venus beschwichtigt, der bereits vollzogenen Ehe zwischen Amor und Psyche den Stempel der Rechtmäßigkeit aufzudrücken verheißt, und Befehl gibt, Psychen in den Himmel einzuführen. Auf sein Geheiß reicht der Eintretenden, an die sich schmeichelnd ein kleiner Liebesgott anschmiegt, Mercurius die goldene, nektargefüllte Schale, und wie sie sie in die Hand nimmt, spricht der Vater der Götter und Menschen die freundlichen Worte:

„Nimm, Psyche, und trink! und so werde der Unsterblichen Eine! Nie entziehe Cupido sich Deiner Umarmung und Euer Hochzeitfest habe ewige Dauer!"

Das ist der Gegenstand des ersten großen Deckengemäldes; der Gegenstand des zweiten ist das Hochzeitfest.

Und unverzüglich wurde das Hochzeitfest in vollzähliger Götterversammlung gefeiert. Obenan sitzt Amor, die geliebte Braut im Schoße und sanft umarmend; hinter ihnen stehen die Grazien und gießen Wohlgerüche über sie aus; zur Rechten haben an der wohlbesetzten goldenen Tafel neben einander Platz genommen Jupiter und Juno, Neptun und Amphitrite, Pluto und Proserpina, und über ihnen schweben die Horen und streuen Blumen auf ihre Häupter. Ganymed reicht knieend seinem Gebieter die goldene, mit Nektar gefüllte Schale, während Bacchus, von Amorinen unterstützt, die geleerten Gefäße von Neuem füllt. Hercules hat mit Hebe am untern Ende der Tafel Platz genom-

men, mit Vulcan, der das Mahl bereitet. Apoll greift in die Saiten, die Musen mit Pan singen Chorus dazu, und die versöhnte Göttin der Schönheit, rosenbekränzt und festlich gekleidet, folgt den Klängen der Lyra mit tanzendem Schritt; aber vor ihr her geht einer ihrer stets bereiten Diener, ein kleiner Liebesgott mit — leerem Köcher! Es sind wohl nicht Pfeile der Liebe gewesen, die er enthielt, und die die einst erzürnte Göttin alle auf die nun glückliche Braut abgeschossen. So wird die Vermählung von Amor und Psyche, von Liebe und Seele, nach Kampf und Leiden von den Himmlischen allen als Triumph- und Jubelfest gefeiert!

Ob Raphael mehr, als Studien und Entwürfe zu diesen a fresco ausgeführten Bildern gemacht, namentlich ob er Cartons dazu gezeichnet, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Gewiß dagegen ist, daß er die Ausführung der Gemälde dem Giulio Romano und Francesco Penni übertragen, sowie die Frucht- und Blumenschnüre nebst sonstigen Verzierungen dem Giovanni da Udine. Nur von einer der Grazien (die uns den Rücken zukehrt) in dem Bilde, wo ihnen Amor die Geliebte zeigt, wird wegen der trefflichen Zeichnung, Modellierung und Färbung — und wohl mit Recht — angenommen, daß sie von Raphael's Hand gemalt sei. Die Bilder haben durch mehrmalige Uebermalung sehr an Ursprünglichkeit verloren; dennoch kann man sich nicht verhehlen, daß nicht alle Mängel derselben auf Rechnung späterer Unbilden zu schreiben sind, und daß der Genius der Schönheit, der Raphael's Hand bei allen seinen Schöpfungen leitete, seinen Schülern nicht immer gleich willig zur Seite stand. Die Compositionen freilich sind alle gleicherweise phantasie- und geistreich und fügen sich bewundernswürdig in die unbequemen Räume; aber die Formen arten vielfach in Ueberfülle, ja selbst in Plumpheit aus, und die Gestalt der

Göttin der Schönheit, wo sie mit Amor vor Jupiter steht, ist alles eher, als um was sie gepriesen wird. Ueber Färbung und Ausführung ist selbstverständlich bei so vielen Retouchen nicht wohl ein Urtheil zu fällen; aber ungeachtet mancher Wünsche, die diese Gemälde unerfüllt lassen, gewähren sie auch in ihrem jetzigen Zustande noch immer einen Anblick belebender und erhebender Heiterkeit und beschäftigen mit ihren mannichfachen Gruppierungen und sinnreichen Gedanken angenehm Sinne und Phantasie.

Fragen könnte man nach den Motiven der Auswahl der Gegenstände, namentlich nach der Ursache bedeutender Lücken im Fluß der Erzählung; wie denn Amors heimliche Liebe, Psyche's verderbliche Neugier, Amors Bestrafung, Psyche's grausame Behandlung von Seiten der Venus, u. a. m. übergangen, und statt dessen Momente gewählt sind, wie jener, wo Amor den Grazien von seiner Geliebten erzählt, wo Venus nach dem Wolkensitz des Jupiter fährt, oder wo sie sich unwillig von Juno und Ceres abwendet ꝛc., allein wir müssen uns wohl zu der Annahme bequemen, daß der bedeutungsvollen Darstellungen wenig günstige Raum der Dreieckfelder den Künstler mehr, als er wünschen konnte, bei der Auswahl der Gegenstände geleitet habe.*)

*) Cartons zu den Fresken aus der Mythe der Psyche sind nicht vorhanden; von den Handzeichnungen, die in Sammlungen gezeigt werden, sind viele nach den Gemälden gemacht. Von denen, die auf Aechtheit Anspruch machen, nenne ich: Amor von Jupiter geküßt, im Louvre; Amor zeigt den Grazien die Geliebte, in der königlichen Sammlung in London; die Blumen streuenden Horen, bei Reiset in Paris; Amor als Vulcan, bei Taylor in Harlem; Psyche überreicht der Venus die Salbe der Proserpina, Studium (nach der Fornarina) bei Mariette, (wo jetzt?); die drei Grazien aus dem Vermählungsfest, Studium nach der Natur, in der königl. Sammlung in London; Venus zeigt dem Amor die Psyche, Studium nach der Fornarina, im Louvre (?).

Wir können die Farnesina nicht verlassen, ohne uns im allgemeinen Ueberblick ihres Bilderschmucks die Vollkommenheit ins Bewußtsein zu bringen, mit welcher Raphael den Geist der antiken Dichtkunst aufgefaßt und wiedergegeben. Wie er in der Bibel den naiven und doch so tief ernsten Ton der Heiligen Schriften getroffen und bei aller Freiheit der Darstellung das kirchliche Gebiet nicht um eines Zolles Breite verlassen: so lebt er hier ganz unbefangen in der mythologischen Vorstellungsweise; seinen Pinsel hat er in die heitern Farben der griechischen Sage getaucht, und der Schönheit als dem Prinzip und Leitstern der antiken Kunst in so vollem Maße gehuldigt, daß wir träumen könnten, ein Werk des Zeuxis oder Apelles über uns zu sehen; — und doch hat er nicht Eine Falte, nicht Eine Linie antiker Malerei oder Bildnerei entlehnt, hat alles, was ihm diese geboten, in Fleisch und Blut des 16. Jahrhunderts verwandelt, so daß die Götter Griechenlands bis in die kleinsten Züge kenntlich und doch wie neugeboren vor uns stehen. — Welch' eine frei und schön bewegte Gestalt — dieser niederschwebende Mercurius! Welch' ein Entzücken in der von Liebesgöttern jubelnd emporgetragenen Psyche! Welch' eine Verbindung von Anmuth und Würde, von Größe und Güte in der lieblichen Gruppe von Jupiter und Amor! Welch' ein Ausdruck von demüthiger Freude, von Ergebung und Hoffnung in der mit Mercurius zum Olymp emporschwebenden Psyche! Es ist der Geist des Homer in der Sprache Raphael's!

Und noch eines — obschon ein ganz Aeußerliches — dürfen wir nicht ganz unbemerkt lassen: Die Liebesgötter der Stich-

Gestochen ist das ganze Werk von Nic. Dorigny 1693; 12 Bl. — Fr. Perrier — J. Bapt. Leonetti, Ant. Ricciani, Ang. Campanella, Pietro Ghigi und Mochetti, 10 Bl. — Franz Schubert, nach den eigenen Zeichnungen radiert in 26 Bl. 1842.

kappen hat Raphael derart gezeichnet, daß sie in Wahrheit über uns durch die Luft zu fliegen scheinen und mithin vielfach in Verkürzungen gesehen werden, was für diese Art Geflügel unbedenklich ist. Bei den Gestalten der Hohlkehlen hat er keine Verkürzungen angewandt, und anwenden können, da sie sich ohne Mühe dem Auge unter einem rechten Winkel darstellen. Was für Deckenbilder spätern Künstlern, und zwar schon dem Giulio Romano und mehr noch dem Correggio nothwendig erschien: die Gestalten in scheinbarer Wirklichkeit über unsern Häuptern stehend, gehend, sitzend, mithin in mannichfachen Verkürzungen zu zeigen, so daß oft Fußsohle, Knie und Nasenspitze sich berühren und eine Verwickelung und Verwechslung der Gliedmaßen fast unvermeidlich wird, — das hat Raphael als die eigentlichen Aufgaben der Kunst — Klarheit der Anordnung, Reinheit des Styls, Wahrheit und Schönheit der Charaktere und des Ausdrucks — beeinträchtigend, sich fern gehalten und seinen Deckenbildern das äußere Ansehn ausgespannter Teppiche gegeben, die man nur von der senkrechten Wand genommen und an der Decke befestigt hat.

Gemälde lyrischer Form.

Raphael's Gemälde lyrischen Gepräges beschränkten sich in früherer Zeit, wie wir gesehen, auf Madonnen und Heilige Familien. Unter den größern Aufgaben der Folgezeit erweiterte sich auch der Gesichtskreis für diese Arbeiten, von denen wir nun einige nach der Zeitfolge betrachten wollen.

1. Die Sibyllen und Propheten in S. Maria della Pace.

Die Zukunft der Menschheit wie des Einzelnen deckt ein bald mehr, bald minder undurchsichtiger Schleier, den zu lüften

die Menschen aller Zeiten durch einen unwiderstehlichen Reiz getrieben werden. Ein zwiefaches Ahnungsvermögen ist ihnen als Handhabe gegeben: das eine geht aus der klaren Erkenntniß der Gegenwart, ihrer Mängel und Gebrechen, ihrer Schäden und Unfreiheit, ihres Suchens, Irrens und Fehlens, sowie aus der in der Natur und Geschichte begründeten Nothwendigkeit einer Heilung der Schäden, eines Fortschreitens zur Wahrheit und Vollkommenheit, einer Erlösung von allem Uebel hervor. Das ist das Ahnungsvermögen, von dem Aeschylus erfüllt ist, wenn er den gefesselten Prometheus dem höchsten Griechengotte, dem allwaltenden Zeus, die vernichtenden Worte entgegenschleudern läßt:

„Er bedarf noch mein, der Unsterblichen Fürst,
Zu verkündigen ihm den verborgenen Rath,
Der Scepter und Herrschaft einst ihm entreißt."

„Und lange wird sein Götterreich doch nicht bestehn!"

„Nichts wird mich beugen, daß ich ihm verkündigte,
Wer ihn dereinst von seinem Throne stürzen soll!"*)

Oder wenn Platon die Zukunft eines neuen Gottesreiches mit Zuversicht vorausverkündet, wo er sagt, „daß der Weltzustand nur gebessert werden könne durch Vermittelung eines Gottes, der uns den Anfang und gleichsam den Typus der wahren Gerechtigkeit zeige; durch den göttlichen Logos, auf dem als auf einem festen Schiffe man sich sicher und gefahrlos durch die Fluthen des Lebens wagen könne; der, ohne selbst irgend ein Unrecht zu thun, den größten Schein der Ungerechtigkeit habe, damit er ganz in der Gerechtigkeit sich bewähre; und der dann gefesselt, gegeißelt, gefoltert, geblendet, und nachdem er alle Leiden erduldet, zuletzt noch gekreuzigt werde."**)

*) Aeschylus, der gefesselte Prometheus. Ich wählte nur drei Stellen, aber die Prophezeihung von der Entthronung des obersten der Götter durchzieht die ganze Tragödie.

**) S. Platons „Apologia Socratis, p. 117. 118. — De Republ.

Aus einer ganz verwandten Quelle fließt die das Volk des Alten Bundes beherrschende Messias-Idee. Das Bewußtsein angeborener, aus eigner Kraft nicht zu heilender moralischer Schwäche, gesteigert durch ein in kleinliche Förmlichkeiten sich verlierendes, unaufhörlich unwillkürlicher Uebertretung Preis gegebenes Gesetz; die heilige Ueberlieferung des Monotheismus im steten Abfall zur Abgötterei; endlich ein wiederholtes, hochangehäuftes National-Unglück, Zerstörung des National-Heiligthums, Unterjochung durch heidnische Uebermacht, Gefangenschaft und Sclaverei im Gegensatz gegen die von Geschlecht zu Geschlecht vererbten göttlichen Verheißungen, mußten erleuchteten Augen den Blick erschließen in eine bessere Zukunft, die Hoffnung auf einen Erretter, Erlöser und Heiland wecken und befestigen. Und das ist es, was der Sehermund der Propheten des Alten Testamentes vorausgesagt und vorausfagen konnte.

Geheimnißvoller und räthselhafter ist die andere Art des Ahnungsvermögens, das in unbewußter Ekstase sich kund gibt, für welche eine übernatürliche, durch momentane Zustände bedingte Kraft des Hellsehens in die — andern Augen verdeckte — Zukunft angenommen wird. Dahin gehören die Orakel der alten Welt mit ihren Enthüllungen und die aus ihnen hervorgegangenen, mehr der Sage, als der Geschichte angehörenden Sibyllen.

Beiderlei Prophezeihungen übrigens bedienten sich in der Regel einer der Zukunft ähnlichen dunkeln Sprache, deren Inhalt auf verschiedene Weise zu deuten war, so daß ihre wahre Bedeutung oft erst in der Folge erkannt, ja daß durch die Folge ihren Worten erst eine Bedeutung gegeben wurde, an die sie

IV. p. 179. 209. — Phaedon, p. 61, 10. — Gorgias, p. 58, 13. — De Republ. II. p. 65. 66.

selbst vielleicht nicht im entferntesten gedacht hatten. Immer aber bleibt das prophetische Element mit dem religiösen aufs innigste verschmolzen.

Bereits Clemens von Alexandrien, Augustinus und Hieronymus und andere Kirchenväter kennen und nennen die Sibyllen, stellen ihre Zahl auf 10 fest und berufen sich auf ihre Prophezeihungen; aber in der altchristlichen Kunst kommen sie nicht vor.

Es gehört mit zu den Zeichen einer Zeit, die sich des Zusammenhangs mit der Cultur des heidnischen Alterthums von Neuem bewußt zu werden anfing, daß man auch auf die dem Christenthum verwandten Klänge von dorther aufmerksam wurde, daß sich die dichterische Phantasie ihrer bemächtigte und die bildende Kunst sie in ihr Bereich zog, um sie auf die gleiche Stufe zu stellen mit den Ueberlieferungen des Alten Testamentes. So begegnen wir im 14. und vornehmlich im 15. Jahrhundert mehrfach neben den Propheten den Sibyllen, Wahrsagerinnen oder Prophetinnen, deren räthselhafte Weisheit in Sprüchen sich kundgab oder in Büchern verzeichnet war, von denen die dem Augustus zum Kauf angebotenen die berühmtesten geworden, da sie auch nach Verbrennung des größten Theils derselben den ersten Kaufpreis für das Ganze behielten. Man nennt eine Tiburtinische, eine cumäische, eine delphische, eine persische, phrygische, erythreische, eine samische, rhodische, libysche und ebräische Sibylle. Die Unbefangenheit, mit der sie Perugino im Cambio zu Perugia neben Jesaias und Jeremias aufführt, läßt sie als bereits vor ihm eingebürgert erscheinen.*) Nach ihm war es Michel Angelo,

*) In Araceli zu Rom war ein Gemälde des Pietro Cavallini mit der Tiburtinischen Sibylle; am Glockenthurm von Florenz haben die Sibyllen neben den Propheten ihre Stelle gefunden; an den Thüren des Baptisteriums daselbst hat sie Ghiberti; bei der Passionsgeschichte in der Sacristei von S. Croce Niccolo Petri angebracht; u. s. w. S. Vasari D. A. I. S. 256.

der sie in großartigster Gestaltung, als den Propheten des Alten Bundes vollkommen ebenbürtige Vermittlerinnen zwischen vorchristlicher und christlicher Zeit in der Sixtinischen Capelle des Vaticans dargestellt hat.

Als danach Raphael von Agostino Chigi den Auftrag erhielt, die für ihn in S. Maria della Pace zu Rom errichtete Capelle mit Fresken zu schmücken, so mag er wohl daran gedacht haben, das von Michel Angelo mit so großem Erfolg behandelte Thema in seiner Weise neu zu bearbeiten; und wäre es auch nur gewesen, um die Erinnerung an den mißglückten Versuch zu verwischen, mit dem Propheten in St. Agostino sich mit dem großen Rivalen in dessen eigner Sprache in einen Wettstreit eingelassen zu haben. Er hatte sich rasch und vollkommen in sich selbst wiedergefunden und mochte eine Gelegenheit willkommen heißen, dieß ganz unzweifelhaft zu bethätigen. Wir brauchen nicht eine beabsichtigte Demonstration gegen Michel Angelo, eine praktische Kritik der Propheten und Sibyllen der Sistina anzunehmen: (nach der Weise, wie sie oft unter Künstlern geübt worden und noch wird, nach welcher eine neue Bearbeitung desselben Gegenstandes die Fehler und Mißgriffe der frühern aufdecken soll;) wohl aber liegt die Vermuthung nicht fern, Raphael habe daran gedacht, den von Michel Angelo behandelten Stoff wieder aufnehmen, in seiner ihm eigenthümlichen Sprache bearbeiten, und doch auch damit Sinne und Seelen erfreuen zu können.

Doch war dieß, wie aus der Wahl und Bedeutung der Gestalten hervorgeht, nicht der einzige, vielleicht nicht einmal der erste Beweggrund. Wir wissen, daß mit der Errichtung einer

E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte S. 158. 210. — F. Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst I. S. 473 ff.

Capelle für den Gründer der kirchlich-religiöse Zweck verbunden war, für seine und der Seinigen Seelen-Seligkeit ein wirksames Opfer darzubringen. Dem Glauben an die Unsterblichkeit der Seele verdankte sie ihren Ursprung, und jeder mit klarer Erkenntniß, oder auch nach alter Ueberlieferung dafür bestimmte Kunstschmuck weist auf diese Bedeutung hin. Wenn nun Raphael Propheten und Sibyllen dafür wählte, so geschah es nicht um ihrer dunkeln oder zweifelhaften Prophezeihungen willen, sondern insoweit er sie als Verkünder und Bürgen des ewigen, jenseitigen Lebens anrufen konnte.

Der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele war es, aus dem Raphael seinen Kunstschmuck für die Capella Chigi in S. M. della Pace geschöpft; seine Tröstungen sollten in doppelt vierstimmigem Chorus aus dem Munde von Propheten und Sibyllen den Andächtigen und Niedergebeugten erklingen, und eine Engelschaar sollte einstimmen, zur Beglaubigung, daß ihre Worte vom Himmel kommen, aus dem Reiche des Lichts und der Wahrheit. Von den Propheten wählte er David, der (in seinem 16. Psalm v. 10.) zu Gott ruft: „Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen und nicht zugeben, daß dein Heiliger verwese!" — Daniel, dessen Errettung aus dem Löwenzwinger, Jonas, dessen Wiederkehr aus dem Bauche des Wallfisches schon auf altchristlichen Sarkophagen und in Katakombengemälden als Sinnbilder der Seelenunsterblichkeit genommen worden; und Hosea, der (C. 6. v. 2) in die bedeutungsvollen und vieldeutigen Worte ausbricht: „Er macht uns lebendig nach zweien Tagen; er wird uns am dritten Tage aufrichten, daß wir vor ihm leben werden!"

Von den Sibyllen wählte Raphael die Cumäische, Persische, die Phrygische und Tiburtinische Sibylle und ließ ihnen durch geflügelte Boten des alleinigen Gottes zur Verbreitung unter den Heiden, die trostvolle Erkenntniß reichen, daß seine Liebe die

ganze Welt umfasse, daß der Tod keine Gewalt habe über die Seelen der Menschen!

So vereinigen sich Alle zu dem Einen Endzweck, dem trauernden oder besorgten und geängsteten Menschen bei dem Gedanken an theuere Verstorbene, oder an den eigenen Tod die Seele mit freudiger Hoffnung, mit Zuversicht auf eine Vereinigung mit Gott nach Befreiung aus der Körperhaft zu erfüllen.

Betrachten wir nun die Gemälde in's Einzelne eingehend, und zwar zuerst die Propheten, die den obern Raum der Vorderwand vor der Capelle über dem Bogen zu beiden Seiten eines Fensters einnehmen! — Links sitzt in jugendlicher Gestalt Daniel mit einer Tafel in der Hand, darauf die aus der Löwengrube an Nebucadnezar gerichteten Worte zu lesen: „Resurrexi et adhuc sum tecum." („Ich bin auferstanden und noch bei Dir.") Er wendet sich gegen David, der gleichfalls eine Tafel hält mit der Stelle aus dem angeführten Psalm. Ihm gegenüber auf der rechten Seite steht mit zum Himmel erhobnen Blicken Jonas, und Hosea, neben ihm sitzend, zeigt auf die Tafel in seiner Linken, darauf seine bereits mitgetheilten Worte über die Auferstehung geschrieben sind. Ueber beiden Gruppen der Propheten stehen und schweben je zwei Engel.

Wie die Conception des Werkes im Ganzen Raphael gehört, so rühren sicher auch die Entwürfe, weniger gewiß auch die Cartons zu den Propheten von ihm her. Die Ausführung in Fresco hatte er einem ältern Künstler, und Bekannten aus der Zeit von Urbino her, dem Timoteo Viti übertragen. Wir haben gesehen, daß die Künstler der ältern Schule, die am alten Style festgehalten, wie Perugino, Pinturicchio u. A. neben der frisch aufblühenden Neuzeit verkümmerten und vertrockneten. Aber auch denen ihrer Zeitgenossen, die das Alte von sich, und dem Neuen sich in die Arme warfen, war ein

besseres Loos nicht beschieden: sie waren nicht mehr sie selbst, und zu neuer selbständiger Entwickelung reichten die für ganz andre Ziele ausgebildeten Kräfte nicht hin. Wer möchte den Meister jenes im Ausdruck lieblichen, durch strengen Formenstyl und reichgesättigte, ernste Färbung ausgezeichneten Magdalenenbildes in der Pinacoteca zu Bologna, in den fast ausdruckslosen Köpfen, der verblasenen Zeichnung, dem matten Colorit der Propheten an der Capelle Chigi wieder erkennen? Seiner Arbeit freilich ist es zu danken, daß sich die Aufmerksamkeit der Beschauenden ausschließlich auf das darunter befindliche Gemälde der Sibyllen richtet.

Es wird Wenige geben, die, wenn sie vor das Bild treten, nicht von dem harmonischen Gesammteindruck, von der Schönheit der ganzen Anordnung, der Gruppierung, jeder Linie und Bewegung so eingenommen werden, daß sie längere Zeit bedürfen, bevor sie der genauen Betrachtung im Einzelnen sich hingeben können. In der That gibt es wohl kaum noch ein zweites Werk Raphael's, das allen Anforderungen an die Schönheit in gleich vollkommener Weise genügte.

Sehen wir den dem Gemälde angewiesenen Raum an, ein durch einen bis über die Mitte hinaufreichenden halbkreisförmigen Bogen getheiltes, mehr breites als hohes Rechteck, so erkennen wir wohl, daß die dreitheilige, symmetrische Anordnung dadurch erleichtert, ja gewissermaßen vorgeschrieben war; aber ebenso deutlich tritt auch die Schwierigkeit hervor, gleiche Gestalten in den sehr ungleichen, bald breiten, bald engen Raum zu vertheilen. Raphael hat die Aufgabe mit solcher Ungezwungenheit gelöst, daß der Raum für die Figuren geschaffen erscheint, nicht als ob diese sich in den angewiesenen Plätzen, so gut es ging, eingerichtet hätten. Die Mitte wird von einem knieenden Engelkind und zwei erwachsenen Engeln eingenommen; an jeder Seite

bilden je zwei Sibyllen mit einem Engelkind und einem erwachsenen Engel eine Gruppe. Die Verbindung aber aller drei Gruppen ist hergestellt durch die Beziehung, in welcher die beiden — der Mitte von beiden Seiten nächsten — Sibyllen zu den Engeln derselben stehen. Die große Regelmäßigkeit dieser Anordnung wird fast bis zur Unmerklichkeit gemildert durch die Mannichfaltigkeit der Haltung und Bewegung der einzelnen Gestalten.

Ganz links sitzt, die geschlossene Urne mit den Schicksalsloosen der Menschen unter ihren Füßen, in der Fülle jugendlicher Schönheit die Cumäische Sibylle; mit der Linken hält sie das zugeschlagene Buch ihrer Geheimnisse, den Zeigefinger zwischen den Blättern, die Stelle festhaltend, die sie so eben gelesen; mit freier Wendung des Kopfes blickt sie in Begeisterung empor zu dem über ihr schwebenden Engel und langt mit hocherhobener Rechten nach der Schriftrolle, die er ihr reicht und darauf die Worte stehen: *Ἐκ θανάτου ἀνάστασις* (Die Auferstehung vom Tode.) — Rechts neben ihr, mit dem linken Arm auf den Rand des Bogens gestützt, sitzt die Persische Sibylle. Mit starker Wendung des ganzen Oberkörpers kehrt sie sich zurück und nach oben, wo ein Engel sitzt, der — sich niederbeugend zu ihr, eine Tafel ihr vorhält, auf welche sie die Worte, die er ihr mit bedeutungsvoll erhobener Rechten vorsagt, niederschreibt: *Θανάτου μοῖραν ἔχετο.* (Er wird das Schicksal des Todes haben.) — Ein Engelkind von wahrhaft überirdischer Schönheit und doch in irdischer Natur-Vollkommenheit steht zwischen beiden Sibyllen, und stemmt sich, während seine Augen in Entzücken aufwärts blicken zu dem schwebenden Engel, mit seiner Rechten, die den Kopf stützt, auf eine Tafel, darauf die Worte zu lesen sind: *ΕΙΣ ΦΑΟΣ.**)

*) Mehr ist in dem Original nicht leserlich; auch von andern Inschriften sind nur Fragmente sichtbar, aus denen der Inhalt wohl zu errathen ist.

Gehen wir nach der andern Seite. Auch hier schwebt ein Engel mit einer Schriftrolle; auch hier steht ein Engelkind zwischen beiden Sibyllen; die Worte der Schriftrolle heißen:

. . . . καὶ ἀναστήσω (Ich werde öffnen und auferstehen; auf der Tafel des Kindes steht die Stelle aus Virgils Eklogen geschrieben: Jam nova progenies. (Schon ein neues Geschlecht.)

aber weder die eine, noch die andere Sibylle kümmern sich darum. Mit der Rechten auf den Bogen gestützt, mit dem Körper daran sich lehnend, steht die Phrygische Sibylle. Der Engel auf der Höhe des Bogens, der mit der Rechten auf dem rechten Schenkel eine Tafel aufgerichtet hält, neigt sich nieder zu ihr, und indem er sie auf die Worte der Tafel aufmerksam macht, wendet sie den Kopf zu ihm um, und betrachtet mit tiefem Ernst was da geschrieben steht: „Οὐρανος. . . . . (Der Himmel umschließt der Erde Gefäß.) Dieser Inschrift widmet auch die vierte Sibylle, die Alte von Tibur, ihre ganze Aufmerksamkeit. Sie sitzt, Kopf und Körper in Tücher gehüllt, ganz rechts, mit dem Unterkörper nach vorn, mit dem auf beide Arme gestützten Oberkörper nach rechts gekehrt, ein offenes Buch auf ihrem Schooße, und sieht nach der bezeichneten Tafel empor. Ihr feines, scharfes Profil hebt sich wie eine dunkle Silhouette ab von der hellen Tafel des Engelkindes. Sie auch hat, wie die andern Sibyllen, eine Urne mit den verborgnen Schicksalsloosen unter ihren Füßen.

So sind Sibyllen, Engel und Engelskinder durch einen gemeinsamen Gedanken zu zwei Gruppen verbunden. Aber auf der Höhe des Bogens zwischen ihnen kniet niederblickend das dritte Engelskind, der Ausdruck eines neuen Gedankens, mit der brennenden Fackel in der Hand: der Verkünder des auch

für die Heiden aufgehenden Tags, der leuchtende Morgenstern! Sämmtliche Gestalten sind voll bekleidet, die Tiburtinische, die Persische und die Phrygische Sibylle tragen auch den Kopf, wenigstens zum Theil, bedeckt; nackt sind nur die Arme und Füße und die drei Engelskinder. Große Mannichfaltigkeit herrscht in den Motiven der Gewandung, wie der Mantel über den Schooß oder über Schulter und Brust gelegt ist. Der Faltenwurf, durch leichtern oder schwerern Stoff, durch das Maß der Bewegung bedingt, ist bei allem Formenreichthum in großen, wirksamen Massen gehalten.

Die Mittheilung göttlicher Gedanken, ihre Wirkung bei denen, an die sie gerichtet sind, spricht in der lebhaften Bewegung sich aus, die die ganze Darstellung beherrscht. Sie fließt für Alle aus derselben Quelle und äußert sich verschieden bei jeder Gestalt; keine wiederholt sich, keine widerspricht der andern, und wo sie zu lebhaft zu werden droht, da treten die Engelskinder mit vollkommener himmlischer Ruhe ein. Voll und körperhaft sind die Gestalten alle, ob sie dem Himmel oder der Erde, dem frühen oder dem späten Lebensalter angehören, aber kein kleinlicher Zug haftet an ihnen und zieht sie aus der Höhe idealer Schönheit in die niederen Sphären der erdgeborenen Wirklichkeit herab. Vergeistigt sind die Körper, vergeistigt jede Bewegung und ein himmlischer Geist leuchtet aus jedem Angesicht, aus jedem Zug und jeder Miene.

Das Colorit ist kräftig und durchsichtig, aus dem Licht modelliert und wie aus Einem Farbenguß, ohne großen Aufwand von Farbenwechsel, so daß dreimal dasselbe Gelb mit orangerothen Schatten, außerdem nur etwas Grün, Violetgrau, Roth und Weiß angewendet ist. Die Carnation ist gesättigt, hat röthliche Schatten ohne feine Nüancen, (die indeß durch Restaurationen verwischt sein können) ist aber doch von lebens-

wahrer Wirkung. Bei voller Freiheit malerischer Behandlung macht das Gemälde den Eindruck liebevoller Ausführung; das Formgefühl aber überwiegt bei Weitem den malerischen Vortrag.

Die erste Restauration erlitten diese Gemälde in dem Pontificat Alexander's VII. unter der Oberaufsicht des Cav. Fontana 1656—1661. Die neueste Wiederherstellung, der ein großes Lob gebührt, verdanken sie dem berühmten Restaurator Palmaroli um 1816.*)

2. Die Capelle Chigi in S. Maria del Popolo.

Aller Wahrscheinlichkeit nach um einige Jahre vor der Capelle in S. Maria della Pace hatte Messer Agostino Chigi seine große Familien-Grab-Capelle in S. Maria del Popolo, und zwar — wie später ausführlich besprochen werden wird — unter unmittelbarer Mitwirkung Raphael's zu errichten begonnen. Der Umfang des Gebäudes und der Reichthum der Ausschmückung rechtfertigen die Annahme, daß letztere, soweit sie von Raphael herrührt, wohl gleichzeitig, wenn nicht später, als die Propheten und Sibyllen von S. Maria della Pace sein dürfte.

Die Architektur hatte — wie wir sehen werden — den irdischen Ueberresten der Dahingeschiedenen eine friedliche, freund-

*) Studien zu einzelnen Figuren des ganzen Werkes haben sich erhalten: in der Sammlung der Uffizi zu Florenz; der Entwurf zum Propheten Daniel und zwei Engelskinder, in Rothstift; in England: Jonas und Hosea mit dem (unbekleideten) Engel hinter ihnen. — In der Sammlung des Erzherzog Albrecht in Wien: die Tiburtinische, die Cumäische Sibylle, und ein schwebender Engel, in Rothstift. In der Sammlung zu Oxford: die Phrygische Sibylle. Eine (abweichende) Zeichnung zur ganzen Composition der Sibyllen befindet sich in der Sammlung zu Stockholm.

Kupferstiche: Die Propheten von G. Castellus 1660 — Sal. Cardelli. — Die Sibyllen, ohne Engel in Wolken sitzend, von einem Schüler Marc. Anton's — vollständig von Joh. Volpato 1772 — Ferd. Ruscheweyh — M. F. Dien, 1838. — Nach einer Zeichnung von Rocchi photographiert. Rom 1858.

liche Ruheſtätte bereitet. Malerei und Bildnerei ſollten zu und von ihrem unſterblichen Theile ſprechen. Der Bildnerei wies Raphael die Erinnerung an die Macht des Todes und an die Hoffnung der Unſterblichkeit zu, indem er für die vier Niſchen (der ſchmalen Seiten) die Statuen von vier Propheten beſtimmte: des Habakuk, der die Vernichtung alles Irdiſchen geſchildert; des Eliſa, des wunderthätigen Vorläufers Chriſti, dem Gewalt verliehen war auch über den Tod; des Jonas, der die Auferſtehung aus dem Grabe im Rachen des Wallfiſches erlebt; und des Elias, deſſen Himmelfahrt ſchon auf altchriſtlichen Sarkophagen vielfach als Bürgſchaft der Seelenunſterblichkeit eine Stelle erhalten.

Ein Aufblick nach der Kuppel ſollte dieß Sinnbild vervollſtändigen: hier war der Himmel ſelbſt erſchloſſen. Aus ſeiner Mitte ſchaut der ewige Vater ſegnend hernieder; den Himmel ſelbſt aber bezeichnete Raphael durch ſeine Geſtirne, Sonne, Mond und Planeten, und durch die ganze Himmelskugel; und hier begegnen wir wieder dem Einfluß der Antike, dem er ſich unbefangen hingegeben, indem er für Sonne und Mond Apollo und Diana, und als Planeten Venus, Mercur, Jupiter, Mars und Saturn in mythologiſcher Geſtalt, von je einem Genius begleitet aufgeführt, und nur die Himmelskugel nicht mit Atlas oder Hercules in Verbindung gebracht hat.

Dieſe Bilder ſind — und zwar nach der Inſchrift an der Fackel des Genius neben Venus im Jahre 1516 — von dem Venetianer Aloiſio de Pace nach den Cartons Raphael's in Moſaik ausgeführt.

Wir haben leider! keine Entwürfe Raphael's für die Bilder, die die übrigen Räume der Capelle bedecken ſollten; nicht einmal eine Nachricht über die Wahl der Gegenſtände dafür; allein das lehrt uns ein Blick von den Propheten zum Himmel

der Kuppel, daß sowohl Sebastiano del Piombo, der nach Raphael's Tod die untern Räume mit der Geschichte Mariä ausgemalt, als auch wohl Francesco Salviati, der noch später (1554) die obern Räume zwischen den Fenstern und zwischen den Bogen, die die Kuppel tragen, der Darstellung der Schöpfungsgeschichte bis zum Sündenfall gewidmet, höchst wahrscheinlich fehlgegriffen haben, wenigstens in den Ideengang Raphael's nicht eingetreten sind. Hätte indeß doch Salviati die Gedanken Raphael's errathen, deren erster Haltpunkt „der Sündenfall" sein würde, so war für die untere Abtheilung mit Nothwendigkeit die Versöhnungslehre angewiesen: Geburt, Tod und Auferstehung Christi!*)

3. Das Gesicht des Ezechiel.

Im ersten Capitel des Propheten Ezechiel schildert derselbe ein Gesicht, das er am Wasser Chebar gehabt (und das er mit Variationen im 10. Cap. wiederholt:)

„Da geschah des Herrn Wort zu Hesekiel und die Hand des Herrn kam über ihn. — Und ich sah, und siehe! es kam ein ungestümer Wind von Mitternacht her mit einer großen Wolke voll Feuer, das allenthalben umher glänzte; und mitten in demselbigen Feuer war es wie Licht helle. Und darinnen war es gestaltet wie vier Thiere; und unter ihnen eines gestaltet wie ein Mensch. Und ein jegliches hatte vier Angesichter und vier Flügel... Ihre Angesichter zur rechten Seite der Vier waren gleich einem Menschen und einem Löwen: aber zur linken Seite der Vier waren ihre Angesichter gleich einem Ochsen

*) Die Planeten sind in 10 (in Zweiter Ausg. in 11) Blättern gestochen von L. Gruner und mit Text von Ant. Grisi, herausgegeben. Rom 1839. London 1850. — Eine schöne Handzeichnung zum Mars mit einem Engel in der Sammlung zu Montpellier.

und Adler... Die Thiere aber liefen hin und her wie ein Blitz... Oben aber über den Thieren war es gleich gestaltet wie der Himmel, als ein Krystall, schrecklich, gerade über ihnen ausgebreitet... Und über dem Himmel über ihnen war es gestaltet wie Saphir, gleichwie ein Stuhl; und auf dem Stuhl saß Einer, gleich wie ein Mensch gestaltet. Und ich sah; und es war wie Licht helle, und inwendig war es gestaltet wie ein Feuer um und um... Gleichwie der Regenbogen stehet in den Wolken wenn es geregnet hat, also glänzte es um und um. Dieß war das Ansehn der Herrlichkeit des Herrn!"

Dieß sind die Worte des Propheten. Raphael hat in seinem Bilde von diesem Gesicht mehr als einen Zug derselben mit Stillschweigen übergangen; auch hat er Getrenntes zusammengefaßt, Verbundenes geschieden, wie es die künstlerische Conception verlangte. Aber er hat nicht allein den vollen hohen Ton der begeisterten Sprache des Propheten eingehalten, — er hat auch der Darstellung das Gepräge der visionären Erscheinung aufgedrückt; er hat derselben eine abgerundete Gestalt gegeben und die Beziehung zu ihrer kirchlichen Auffassung deutlich hervorgehoben.

Das Gemälde ist hochlyrisch gleich dem schwungvollsten Psalm, im kleinen, beschränkten Raum, ein begeisterter Hymnus auf die Ehre, Macht und Herrlichkeit Gottes. Es schließt eine weite Landschaft vor uns auf mit Wiesen und Wäldern und Bergen hinter dem Wasser Chebar, aus den Wolken senkt ein Regenbogen sich nieder zu dem Ufer des Sees, ein Zeichen des Nahens der Gottheit, und vor dem Walde steht — kaum bemerkbar — Augen und Hände zum Himmel erhoben, einen Zeugen neben sich, der Prophet. Der Himmel aber hat sich aufgethan, durch die von Wolken umkränzte Oeffnung sieht man in ein goldig glänzendes Lichtmeer, in welchem, aus gleichem Glanz gewoben, Tausende von lieblichen Cherubköpfen schwimmen und

schweben. Auf diesem helleuchtenden Grunde erscheint, innerlich tief bewegt und wie vom Sturmwind getragen, der Gott Abraham's, Isaak's und Jacob's, der König der Ehren, Jehova, ein zorniger und eifriger Gott, ein treuer und gnädiger Gott. Man glaubt den heiligen Psalmisten zu vernehmen: „Gott der Herr, der Mächtige redet, und ruft der Welt zu vom Aufgang der Sonne bis zum Niedergang. Aus Zion bricht an der schöne Glanz Gottes. Fressendes Feuer geht vor ihm her, und um ihn her ein großes Wetter. Der Herr sitzet, eine Sündflut anzurichten und der Herr bleibet ein König in Ewigkeit. Der Herr wird seinem Volke Kraft geben; der Herr wird sein Volk segnen mit Frieden!"

Mit ausgebreiteten, nicht zur Umarmung der Welt, sondern im Zorn erhobenen Armen ertheilt er dem Propheten seinen Befehl, dem ungehorsamen und abtrünnigen Volke Israel seinen Willen zu verkünden; aber auf daß er die strafend erhobenen Hände nicht sinken lasse, ohne mit ihnen den Reuigen und Gebesserten auch Vergebung und Segen zu spenden, halten, sich eng an ihn anschmiegend, zwei Engel die Arme aufrecht.

Den Thron Jehova's bilden die vier geflügelten „Thiere" des Propheten: der Mensch und der Löwe zur Rechten, der Adler und der Ochs zur Linken.

In keinem seiner Werke ist Raphael dem Erhabenen so nahe, gleich großartig ist er nur noch in der Sixtinischen Madonna. Dennoch überwiegt dort wie hier in der gesammten Anordnung, in dem Maße des Ausdrucks mächtig erregter Empfindung, in der Harmonie aller Linien und dem Adel der Formen wie im Gesammteindruck, das Gepräge der Schönheit, das allen Werken Raphael's als das eigenste Merkmal seines Genius aufgedrückt ist.

Nicht unbeachtet kann der Unterschied in der Gestaltung

Jehova's hier und in den Bildern der vaticanischen Loggien bleiben. Schon Vasari bemerkt, Raphael habe in diesem Bilde Christum, dem Jupiter ähnlich, von den vier Evangelisten umgeben, dargestellt. Gewiß ist, daß man vor dem Bilde mehr an den Gott der Griechen, als an den des Alten oder des Neuen Bundes erinnert wird. Für einen Christus sind die Züge zu alt, für einen Jehova ist die Gestalt zu wenig bekleidet. Die Deutung Vasari's aber der vier Thiere ist unzweifelhaft in Raphael's Sinne, der damit auf die Gemeinsamkeit des Neuen Testamentes mit dem Alten nach kirchlicher Tradition hat hinweisen wollen.

Wie schon erwähnt, ist das Gemälde sehr klein; es ist leicht, aber doch pastos behandelt. In sehr kräftigen Farben setzt sich die Gruppe von dem Goldton des Grundes ab; bräunlich ist die Carnation; die Modellierung von stark ausgedrückter Abrundung. Im Styl der Zeichnung, in den breiten Formen und Massen, in der sehr concentrierten Haltung liegt ein Antheil an der großen Wirkung des Bildes, das — ungeachtet einiger kleinen Schwächen der Zeichnung, namentlich der Arme, — zu den herrlichsten Schöpfungen Raphael's gehört.

Aus dem Besitz des Grafen Ercolani zu Bologna, für welchen es Raphael gemalt, kam es an die Medici; denn schon 1589 findet es sich im Inventarium der Tribune zu Florenz. Kurze Zeit war es in unserm Jahrhundert in Paris und gehört nun zu den Schätzen des Palastes Pitti.*)

---

*) Gest. von Cos. Mogalli — Gius. Longhi — Anderloni — Pigeot — P. Caronni, 1825 — Vic. Carini — Ed. Eichens, 1841, vorzüglich! — A. Morghen — P. Pelée, 1852 — Louis Calamatta 1855 — De Poily — N. de Larmessin — A. Schleich.

4. Die heilige Cäcilia.

Quatermère de Quincy sagt bei Besprechung dieses Gemäldes:*) „Raphael ist unstreitig anerkannt der erste aller Maler in der Composition. Kein Anderer kommt ihm gleich in Darstellung der Handlung, der Bewegung und Leidenschaft. Aber ebensowenig kann ein Anderer den Ruhm ihm streitig machen bei Gegenständen ohne eigentlichen Gegenstand, wo verschiedene Figuren — mehr zusammengestellt, als verbunden — sich aus keiner andern Ursache zusammenfinden, als durch den Einfall (caprice) dessen, der den Maler aus einem oder dem andern Beweggrund beauftragt hatte, eine Anzahl Personen, die einander nichts angehen, in Einem Raume zusammenzustellen. Solche Darstellungen führen kaum zu einem andern System, als dem antiker Basreliefs, bei denen jede Figur mehr oder weniger vereinzelt nur den Charakter einer Statue einzuhalten hat. Derart ist das berühmte Gemälde der H. Cäcilia!"

Mit allen dem Raphael hier gespendeten Lobsprüchen ist ihm doch sicher Unrecht geschehen, wie der Kunst überhaupt, die denn doch mit den unter dem Namen der „sagre conversazioni" bekannten Altargemälden etwas anderes bezweckt hat, als eine gleichgültige Zusammenstellung von Figuren ohne innern und äußern Zusammenhang.

Ganz abgesehen von ihrer auf den Altardienst und auf den Ort ihrer Aufstellung bezüglichen Bedeutung haben wir früher schon beachtet, wie Raphael bemüht war, in die durch die stete Wiederholung conventionell gewordene Anordnung durch neue Motive neues Leben zu bringen.**) Im vollen Maße gilt dieß von dem Gemälde der H. Cäcilia, der Vertreterin erhabener

*) A. a. O. p. 124.
**) Vgl. Th. 1. S. 231. 233. 239.

Kirchenmusik. Sie steht in der Mitte des Bildes; neben ihr zur Rechten Paulus mit Johannes, zur Linken Magdalena mit dem Bischof Petronius, dem Schutzheiligen von Bologna. Obschon ich über die Motive der Auswahl eines jeden dieser Heiligen nicht Auskunft geben kann, so sind sie doch keineswegs in einer Caprice des Bestellers (wie Quatremère annimmt) zu suchen, sondern stehen wie Cäcilia mit der Capelle, Johannes mit der Kirche, Petronius mit der Stadt — so jedenfalls mit bestimmten Beziehungen der Besteller oder der Kirche in Verbindung. Deutlich aber ist jedenfalls die Verbindung der Gestalten unter sich, deutlich die Empfindung, die sie gemeinsam beherrscht. Cäcilie hat so eben noch dem von ihr erfundenen musikalischen Instrumente der Orgel Töne entlockt, denen die Umstehenden mit aufmerksamer Theilnahme zugehört haben. Nun entsinkt es ihren Händen und fällt in Trümmern zu Boden. — Was ist geschehen, das eine solche Umwandlung und Zerstörung zur Folge haben konnte? — In Cäcilia's verklärten, nach oben gewendeten Blicken liegt die Antwort. Wie Töne der Aeolsharfe von unsichtbaren Händen hervorgerufen wie Zauberklänge über uns hinrauschen: so vernimmt sie himmlischen Gesang aus lichter Wolkenhöhe, von einem nur ihren Augen sichtbaren Chor von Engeln. Auch die neben ihr stehenden Heiligen vernehmen die himmlischen Laute; aber sie sehen die Sänger nicht. Paulus versenkt sich in tiefe Gedanken; Petronius wendet sich erstaunt und fragend an Johannes, in dessen klarem und ruhigem Angesicht deutlich zu lesen, daß weder der Gesang, noch die Sänger ihm fremd sind. Nur Magdalena, ihrem Charakter getreu, vermag auch an Anderes zu denken, an die Welt, nach der sie sich umwendet, um sie aufmerksam zu machen, auf das was die Seelen der Andern bewegt, und was auch sie wenigstens hört.

Aber Cäcilia! Vor dem Lobgesang Gottes aus der Engel Munde verschwindet ihr aller Reiz menschlicher Musik. Das Instrument, das sie so oft in heiliger Begeisterung gespielt, erstirbt plötzlich in ihren Händen. Nach den überirdischen Klängen will sie die rauhen Töne der Orgel nicht mehr hören; sie läßt sie zerfallen und legt sie zu den andern Instrumenten der Tonkunst, die halbzerbrochen zu ihren Füßen liegen. Die Sphärenmusik ertönt: und alles Irdische verstummt!

Hochpoetisch im Gedanken ist dieses Gemälde auch in allen Beziehungen künstlerischer Ausführung eine der herrlichsten Schöpfungen Raphael's. Wer wäre nicht gefesselt vom Anblick der rührend bescheidenen Gestalt Cäcilia's und ihrem jungfräulich reinen, himmlisch beseelten, und in Schönheit strahlendem Angesicht! Und von gleich wahrem und sprechendem Ausdruck sind die Heiligen neben ihr. Mit Bezug auf die Bestimmung des Bildes für einen Altar hat sich Raphael streng an das Gesetz der Symmetrie gehalten, so daß drei ganze Figuren, Cäcilia zwischen Paulus und Magdalena, den vordern Raum einnehmen, die andern Beiden aber den Zwischenraum nur gewissermaßen mit ihren Brustbildern ausfüllen. Besonders geschmackvoll und reich ist die Anordnung der Gewänder, der Faltenwurf im wohlthuenden und ausdruckvollen Wechsel schmaler, gezogener und breiter Massen gehalten; Cäcilia selbst trägt ein Kleid, das aus Goldbrokat gefertigt, mit schwarzem Sammet eingefaßt schon etwas ans Costume streift, ohne indeß den idealen Charakter zu verleugnen.

Zu dem bezaubernden Gesammteindruck, den dieses Gemälde hervorbringt, wirkt ganz besonders auch eine wunderbare Harmonie der Farben bei glühender Pracht und voller Sättigung, so daß die Gegensätze vom Blau und Violet der Magdalena und das Grün und Roth des Paulus durch das Goldgewand

Cäcilia's vermittelt, und andere Uebergänge durch die kleineren bräunlichen oder sonstigen Flächen gebildet werden. Nicht minder trägt bei kräftiger Modellierung die geschlossene Haltung dazu bei, diesem Gemälde das Gepräge hoher Vollkommenheit zu geben, wie es denn auch eine breite und freie Behandlung mit der feinsten Durchbildung verbindet. Auffallen könnte allein die etwas unbestimmte, fast skizzenhafte Ausführung der Gruppe der singenden Engel. Es scheint mir indeß, daß Raphael die Absicht dabei verfolgt habe, ihr den Schein einer kaum sichtbaren Vision zu geben. — Erwähnt muß auch werden, daß — nach Vasari's Bericht — die musikalischen Instrumente von Giovanni da Udine gemalt sind.

1798 wurde das Gemälde von den Franzosen nach Paris entführt, dort 1803 durch Hacquin von Holz auf Leinwand übertragen und kam 1815 wieder nach Bologna, wo es in der Pinakoteca in einem abgesonderten Raum vortrefflich aufgestellt ist.*)

5. Die Triumphe Amors im Badezimmer des Cardinals da Bibiena im Vatican.**)

Mit mythologischen Bildern von der Allmacht des Liebesgottes haben wir diesen Abschnitt begonnen; wir kehren an seinem Schluß zu demselben Gegenstand zurück. Die Gemälde, mit denen das Badezimmer des Cardinals Dovizio da Bibiena im Vatican ausgeschmückt ist, sind einem im leichtesten Ton ge-

*) Gest. nach dem Entwurf, von Marc. Anton — Nach dem Gemälde von Giul. Bonasone 1531 — Math. Geuter — R. U. Massard — F. E. Boisson, fürs Musée Napoléon — Mauro Gandolfi 1835 — Jos. de Meulemeester — Pierre Pelée 1852 — A. Lefèvre.

**) Da mir der Zutritt zu diesem Zimmer nicht gelungen, so habe ich mich für meine Darstellung an die Kupferstiche nach den Bildern und an die Beschreibung bei Passavant a. a. O. gehalten. — Das Ganze in Chromolithographie von L. Gruner.

haltenen Lobgesang Amor's zu vergleichen. An der Decke ist der Kampf der rohen Natur mit der edeln, die Zügelung ungebändigter Kraft unter dem Einfluß der Liebe in Bildern ausgedrückt. Die Wände zieren Bilder, in denen Amor's, auf den Beistand der Schönheit gegründete Herrschaft über Götter und Menschen in allen Abstufungen geschildert wird. Am untern Ende der Wände dagegen sehen wir auch die untersten Geschöpfe der Natur im Joche der Liebe.

Es ist ein phantasiereiches, und doch leichtverständliches, durch Contraste belebtes und harmonisch abgerundetes, heiteres und fast durchaus liebliches Gedicht, von welchem es allerdings fraglich bleibt, ob es ganz oder nur theilweis auf Raphael's Rechnung zu schreiben ist, da ihm die Gegenstände vom Cardinal angegeben worden zu sein scheinen.*) Nur die Entwürfe zu den Bildern, und auch diese nicht alle, sind von Raphael; die Ausführung hatte er Giulio Romano und andern Schülern übertragen.

Das Badezimmer ist viereckig, hat an jeder Wand eine Nische von weißem Marmor, oder ein Fenster, dazu an einer Wand die Thüre. Die Wände sind mit feinen architektonischen Ornamenten auf dunkel rothbraunem Grunde bemalt. Die Decke wird von einem Kreuzgewölbe gebildet und ist in 21 bunte, von goldenen Stäben eingefaßte Felder getheilt. Das mittlere derselben enthält eine Landschaft auf Goldgrund; daneben vier weibliche Figuren auf Wagen, von Rossen und Stieren in wildem Laufe gezogen; ferner acht Felder mit Kämpfen reißender und zahmer Thiere; und vier mit Liebesgöttern in verschiedenen Stellungen. An drei von den senkrechten Wänden sind je 2 Bilder (von ungefähr 2 F. Höhe, 1¼ F. Breite), an der vierten wegen der Thüre nur eines, angebracht; und in ihnen gibt Ra-

*) Vgl. oben S. 50.

phael vor allem seiner Ansicht von der Unzertrennlichkeit von Liebe und Schönheit einen sprechenden Ausdruck. Das erste Bild ist die Geburt der Göttin der Schönheit. Auf daß Uranos kein Geschlecht gewaltthätiger, ungestalter Titanen mehr erzeugen könne, wird er von Kronos entmannt. Vom versprützten Blute braust das Meer auf, und aus dem Wogenschaum entsteigt Aphrodite. Man sieht sie fast vom Rücken, wie sie mit dem linken Fuß auf eine Muschel steigt, und sich unbefangen frei umschauend, das lang herabwallende Haupthaar mit der Linken faßt, eine mit allen Reizen jugendlicher Anmuth ausgestattete Gestalt.*) — Bald sind ihr die Geschöpfe des Meeres zugethan; sie läßt (im zweiten Bilde) sich von einem Delphin durch die Wogen tragen, und schon begleitet sie Amor auf einem zweiten Delphin.**) — Venus ist verwundet (drittes Bild); ob durch Amor, oder durch einen Sterblichen? — wer sagt es? Aber obschon sie die Wunde in der Brust mit dem Ausdruck des Schmerzes mit der Hand bedeckt, bleibt Amor neben ihr, bewaffnet mit Pfeil und Bogen, mit denen er vielleicht das Unheil angerichtet, das ihm so gefährlich nicht vorkommt, in sorgloser Stellung mit übereinandergeschlagenen Beinen, ungerührt.***) — Bald erstreckt sich seine Macht noch weiter: Im vierten Bilde beschleicht Jupiter in Gestalt des Pan die Antiope, die, nachdem sie eben das Bad verlassen, am Ufer des klaren Wassers im Schatten belaubter Bäume das lange Haupthaar sich mit dem Kamme glättet. Dieses Bild ist von Giulio Romano,

*) Gest. von Marco da Ravenna — M. A. Maestri, fol. und bunt — Piroli.

**) Gest. von Marco da Ravenna — M. A. Maestri — Piroli.

***) Eine Zeichnung mit Röthel ist in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien (gest. von Ruscheweyh). — Gest. von Ag. Veneziano 1516 — Angelo Campanella für die Scuola Italiana, 1773 u. 1806 — Piroli — M. A. Maestri — L. Pizzi.

und hat einen stark sinnlichen Beigeschmack.*) Inzwischen ist Venus noch andern Verwundungen ausgesetzt. Unvorsichtig eilend, des Wegs nicht achtend, hat sie sich einen Dorn in den rechten Fuß getreten und ist nun (im fünften Bilde) bemüht, ihn sich auszuziehen. Sie sitzt unter einem Baum, umblüht von weißen Rosen, die sie mit dem Blute der Fußwunde roth färbt, seit welcher Zeit es auch rothe Rosen gibt. Zur Begleiterin hat sie ihren Lieblingsvogel, die Taube gewählt, die hinter ihr im Grase sitzt.**) — Den Dorn wird sich Venus eingetreten haben auf dem Wege zum Heißgeliebten, dem in Jagdlust durch die Wälder schweifenden Adonis. Sie hat ihn gefunden und seine Locken mit Laub bekränzt; sie hat sich (im sechsten Bilde) ihm zu Füßen gesetzt in den grünen Rasen, ihren Kopf in seinen Schooß gelegt und läßt sich Liebkosungen gefallen. — Auch diese Composition ist von Giul. Romano.***) — Amor tritt auch zuweilen in einer etwas unzarten Manier auf: Im siebenten Bilde sieht man Vulcan, dessen leidenschaftlicher Umarmung sich Athys vergebens zu entwinden bestrebt ist; ein Kampf, dessen Folge durch die Geburt des Erechtheus bezeichnet ist. Das Bild ist weder von Raphael noch von Giul. Romano.†)

Aber Amor begnügt sich nicht, Götter und Menschen in seine Gewalt zu bringen: die ganze Natur bis in die untersten Creaturen ist seinen Gesetzen unterworfen und muß folgen wie er gebietet! So sehen wir ihn in den Sockelbildern hier auf

*) Gest. v. M. Antonio — A. Campanella — Piroli — J. C. de Meulemeester — M. A. Maestri. —

**) Diese reizende Composition existiert nur in einer Copie in der ehemaligen Villa Spada, wovon später. Gest. mit kleinen Veränderungen von Marco da Ravenna — Piroli — P. Audouin.

***) Originalzeichnung in der Sammlung des Erzherz. Albrecht. — Gest. von M. Antonio u. A. Veneziano — Piroli — M. A. Maestri.

†) Gest. von Piroli u. Maestri.

einem Muſchelwagen von zwei Schmetterlingen gezogen; da von zwei Delphinen, die er von einem Floß herab mit dem Dreizack regiert; dann läßt er ſich von zwei Schildkröten auf einer Muſchel durch ſeichtes Gewäſſer ziehen; oder er ſteht mit geſchwungenem Herrſcherſtab gleich einem Triumphator auf einer Biga, vor die er ein Paar Schwäne geſpannt hat; wiederum ein andermal hält er ein Schlangenpaar mit einem Palmenzweig als Geißel in geordnetem Gange; und ſelbſt die trägen Schnecken verſchmäht ſeine Herrſcherluſt nicht und hält ſie ſogar mit ironiſcher Luſt am Zügel vom Uebereifer zurück.*) — Und damit endet das heitre Gedicht der Liebe!

Die Gemälde dieſes Badezimmers hatten ſich des Vorzugs zu erfreuen, daß ein andrer Großer Roms, der Duca Mattei, ſich fünf größere derſelben in ſeiner auf dem Palatin erbauten Villa von Giul. Romano copieren ließ, nehmlich Venus und Amor, von Delphinen getragen; der Venus Klage über die Wunde in der Bruſt; Venus, den Dorn aus dem Fuße ziehend, das Bild, das nur in dieſer Copie auf uns gekommen. Venus bei Adonis und Jupiter und Antiope. Urſprünglich war der Raum, in welchem dieſe Bilder ſind, eine Loggia, die durch einen ſpätern Anbau in den Hintergrund gedrängt worden. Die Beſitzer der Villa haben oft gewechſelt; man kennt ſie unter dem Namen der Villa Spada; ſpäter Mills. Seit etwa 20 Jahren iſt ſie in den Beſitz von Nonnen mit der ſtrengſten Clauſur gekommen, ſo daß ſie von Niemanden mehr geſehen werden können.

Bildniſſe.

Zu den Bildniſſen, die Raphael noch in der frühern, ſehr lichten und einfachen Behandlungsweiſe gemalt, gehört das des

*) Geſt. von Maeſtri, Piroli und von Chapuy. — Sämmtliche Blätter ſind auch coloriert zu haben.

Cardinals Tommaso Phädra Inghirami.*) Derselbe hatte sich einen Namen als Dichter gemacht und so hat ihn Raphael dargestellt, am Schreibtisch mit der Feder in der Hand, das Tintenfaß vor sich, und ein Blatt Papier, ein aufgeschlagenes Buch neben sich, den Blick sinnend emporgerichtet. Er war ein wohlbeleibter Herr mit sehr rundlichen, weichen Händen, blühender Gesichtsfarbe, aber einem stark schielenden Auge. Er ist in Roth gekleidet und hat ein rothes Käppchen auf, womit der grüne Vorhang hinter ihm im harmonischen Gegensatz stimmt. — Dieß Bildniß befindet sich — seit der Rückkehr aus Paris, wohin es als Kriegsbeute Napoleon's entführt worden war — wieder in der Galerie Pitti zu Florenz.**)

Von dem Bildniß des Cardinals Dovizio da Bibiena, zu welchem Raphael in besonders vertrautem Verhältniß stand (s. S. 18), gibt es zwei Exemplare, die sich die Originalität streitig machen: das eine im Palast Pitti zu Florenz, das andere im Museo zu Madrid. Passavant erklärt sich, nachdem er das letztere gesehen, für dieses. Wir haben einen Mann vor uns, dessen Züge einen ausgeprägten Nationalcharakter tragen, scharfsinnige Beredsamkeit im feingeschnittenen Munde, Festigkeit in dem klarhervortretenden Knochenbau der gebogenen Nase und Geist in dem Adlerauge mit breiten Augendeckeln. Er trägt ein rothes viereckiges Käppchen, ein rothes Kleid mit großem, weitem Kragen; den linken, von einem weißen, feingefältelten Aermel bedeckten Arm hat er auf den Tisch gelegt; von der Hand sieht man nur wenig. Die Bewegung des Kopfes bildet einen schroffen Gegensatz zu der des Körpers, als wäre sie Folge eines momentanen Eindrucks. Die Carnation ist fast monoton,

*) Vgl. oben S. 8.
**) Gest. von T. v. Cruys.

die Modellierung dagegen bei vollkommener Klarheit sehr kräftig. Die ganze Auffassung zeigt uns einen Mann von großer Ueberlegenheit.*) — Nach dem Tode des Cardinals kam sein Bildniß in den Besitz des Grafen Castiglione, der es — als Gesandter von Clemens VII. — wahrscheinlich mit nach Madrid genommen, wie sein eigenes, das von dort auf dem Wege über Holland nach Paris gekommen. So wird das Madrider Exemplar wahrscheinlich dasselbe sein, das Bibiena besessen; das Florentiner Exemplar aber eine Copie, an welcher Raphael vielleicht den Kopf, vielleicht nicht einmal diesen gemalt hat.

In der Galerie Doria sieht man in Einem Rahmen auf grünbraunem Grunde zwei männliche Bildnisse, von kräftigster Carnation und Modellierung und breiter Behandlung, so lebendig im Ausdruck, daß sie zu sprechen scheinen; es sind die beiden venetianischen Schriftsteller, von denen ich oben S. 6 Nachricht gegeben. Wir erkennen in dem Kopfe links voll männlicher, fast ungebundener Kraft und scharfblickender Klugheit den Geschichtschreiber der Republik Navagero. Sein Bart ist kurz und kraus; seinen Kopf deckt eine weite, turbanähnliche Mütze. Mit dem gemüthlichen, ruhigen Antlitz zur Rechten neben ihm, aus dessen Augen mehr die Seele spricht als der Geist leuchtet, stimmt der Charakter Beazzano's überein (s. o. S. 6). Er trägt ein schwarzes Kleid, das das feingefältelte Hemd an der Brust offen läßt, ein schwarzes Barrett und glatt gescheiteltes langes Haar. — Das Bild war im Besitz des Cardinals Bembo in Padua, wo es der Anonymus des Morelli gesehen, der es als die auf eine Tafel gezeichneten Bildnisse des Navagero und Beazzano bezeichnet (wogegen unerklärlicher Weise im Katalog

*) Gest. von L. Gruner 1834 (mit der falschen Benennung: „Giul. de' Medici") — Bedetti. —

der Galerie Doria und sonst die Namen zweier Rechtsgelehrten des 14. Jahrhunderts, Bartolus und Baldus, angegeben und festgehalten werden. Aus einem Briefe des Card. Bembo an Antonio Anselmi vom 29. Juli 1538 dürfen wir vermuthen, daß er seine Erlaubniß zu einer Copie gegeben hat. In dem (Lettere pittoriche III. p. 261 publicierten) Briefe steht: „Ich bin es zufrieden, daß dem Beazzano das Bild mit den beiden Köpfen von Raphael aus Urbino gegeben werde, und daß Ihr es ihm bringen laßt und es ihm auch übergebt, mit der Bitte, darauf Acht zu haben, daß nichts daran verdorben werde. Und wenn Ihr es mit seinem Kasten senden wolltet, so thut, was Ihr für das Beste haltet.“*) Der Umstand, daß das Bild in der Galerie Doria nicht auf eine Tafel, sondern auf Leinwand gemalt, und in venetianischer Weise behandelt ist, spricht dafür, daß es die für Beazzano gemachte Copie ist. Das in Bembo's Besitz einst befindliche Original ist nicht mehr vorhanden.**)

Ebenso spurlos ist das Bildniß des Dichters Antonio Tebaldeo verschwunden, das Raphael ungefähr in derselben Zeit gemalt hat. Und dürfen wir dem Urtheil des Cardinal Bembo trauen, so gehört dieser Verlust zu den empfindlichsten von denen, die wir zu beklagen haben. In einem Briefe an Bibiena vom 19. Apr. 1516 schreibt Bembo: „Raphael, der sich ergebenst empfiehlt, hat unsern Tebaldeo so natürlich portraitiert, daß er sich selbst nicht so ähnlich ist, als das Bild. Was mich anbelangt, so habe ich noch nie eine solche Aehnlichkeit gesehen. Nach dem, was Herr Antonio davon sagt und davon hält, können Ew. Herrlichkeit selbst urtheilen; denn — in Wahrheit — er hat vollkommen Recht. Das Bildniß des Herrn

*) Nach Passavant a. a. O. II. S. 293.

**) Radiert von Paolo Fidanza, mit der falschen Namenangabe, 1785. Eine gute alte Copie, aber beide Köpfe getrennt, im Museo zu Madrid.

Baldassare Castiglione und das des Herzogs — guten und von mir stets verehrten Andenkens, und dem Gott Seligkeit verleihe! — scheinen in Bezug auf Aehnlichkeit wie Werke von Raphael's Schülern, gegen das des Tebaldeo. Ich beneide ihn sehr darum und gedenke mich auch einst von ihm portraitieren zu lassen." Daß das hier von Bembo beabsichtigte Bildniß nicht die (Band I. S. 213 erwähnte) einst in seinem Besitz befindliche und nun verlorene Kreidezeichnung gewesen, geht schon aus der Bemerkung des Anonymus von Morelli hervor, der davon sagt, daß es das Bildniß des Herrn Pietro Bembo gewesen, als er noch jung war und sich am Hofe zu Urbino befand.*)

Einen Maßstab des Werthes von Tebaldeo's Bildniß haben wir an dem Bildniß des Baldassare Castiglione, einer Perle der Sammlung des Louvre. Weit entfernt, eine Schülerarbeit zu sein, wie Quatremère die Bemerkung Bembo's auslegt, ist es ein Werk größter Meisterhaftigkeit In der anspruchlosesten Einfachheit und Offenheit blickt der edle Graf uns an, das Ideal eines Hofmanns, nicht nach der gewöhnlichen Vorstellung, sondern wie er ihn selbst im „Corteggiano" schildert. Feine Bildung und Humanität sprechen aus den schönen Zügen, die durch den schwarzen Vollbart und das breite, schwarze, theilweis geschlitzte Barrett noch gehoben werden. Schwarz ist auch die Kleidung, bis auf eine braune Weste, über welche das feingefältelte Hemd vorsieht und den Hals umschließt. Die Hände, soweit sie die weiten Aermel und der Bildrahmen sehen lassen, sind wie gewohnheitmäßig in einander gelegt. Castiglione schildert den Eindruck des Bildes, den es auch heute noch auf den Beschauer macht, in jener anmuthigen lateinischen Elegie, die er

*) Morelli a. a. O. p. 18.

liebenswürdiger Weiſe ſeiner Gattin in den Mund legt, da er im J. 1517, ein Jahr nach ſeiner Verheirathung, mit Aufträgen des Hofes von Mantua nach Rom gereiſt war, und die in deutſcher Ueberſetzung etwa ſo lautet:

Einzig das Bild von Raphael's Hand, das die Züge von Dir mir
Wieder vors Auge geſtellt, nimmt mir die Sorgen hinweg.
Dieſem leb' ich zur Luſt, und mit ihm lach' ich und ſcherz' ich;
Zu ihm ſprech' ich; es giebt ſtets mir die Antwort zurück;
Bald zuſtimmend mit freundlichem Nicken, ſo ſcheint es, als woll' es
Sagen mir irgend etwas, oder als hört' ich Dich ſelbſt.
Und es erkennt Dein Kind Dich und grüßt ſüßlächelnd den Vater;
Aber mich tröſtet es ſanft, täuſcht mir die Trennung hinweg.

Sola tuas vultus referens Raphaelis imago
Picta manu, curas allevat usque meas.
Huic ego delicias facio, arrideoque iocorque,
Alloquor et tanquam reddere verba queat.
Assensu nutuque mihi saepe illa videtur
Dicere velle aliquid, et tua verba loqui.
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat,
Hoc solor, longos decipioque dies.

Graf Caſtiglione war vom J. 1525 bis zu ſeinem Tode, 2. Febr. 1529, Geſandter des römiſchen Hofes in Madrid. Dort wird nach der Zeit ſein Bildniß geblieben und bei den vielfachen Beziehungen zwiſchen Spanien und den Niederlanden nachmals dorthin gekommen ſein. Wenigſtens wiſſen wir, daß Rubens daſſelbe copiert und Rembrandt eine Zeichnung in Bieſter danach gemacht hat, die ſich jetzt in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien befindet. Es kam am 9. April 1639 in Amſterdam mit der Gemäldeſammlung des Hrn. van Uſelen zur Verſteigerung, und wurde von Alfonſo Lopez für 3500 Fr. erſtanden. Später kam es in den Beſitz des Cardinals Mazarin, aus deſſen Verlaſſenſchaft es Louis XIV. kaufte; nun gehört es zu den Kunſtſchätzen des Louvre.*) Ein zweites Exemplar dieſes

*) Geſt. nach einer Zeichnung Sandrart's von Reg. Perſinius — Nic.

Bildnisses von großer Schönheit, im Besitz des Fürsten Torlonia in Rom, macht den Anspruch, das Original zu sein. (S. den Brief des Gesandten Pauluzzi an den Herzog von Ferrara vom 12. Sept. 1519 in der Gazette des beaux Arts, 1. Mai 1863.)

Bottari rühmt ganz besonders das Bildniß des Archidiaconus Carondelet von Besançon. Ein Bildniß des Sannazar von Raphael (1516) war (nach Pungileoni a. a. O. p. 152) in Besitz von Cav. Carmine Lanzelotti in Neapel, und ist gestochen von Luigi Morghen. Morelli Notizie etc. p. 18 spricht von einer Copie desselben von Sebast. del Piombo.

Edelinck — Nic. de Larmessin — J. Godefroy — Boutrois. — Lith. von Z. Belliard.

Raphael als Architekt und sein Verhältniß zur Antike.

Ich habe stets in meinem Herzen das verständige Taschenmesser gesegnet, das Göthe einst in die Wellen der Lahn geschleudert und das durch seinen Orakelspruch die Entscheidung gegeben, daß er Dichter und nicht Landschaftmaler geworden.*) Wir werden zwar seine Versuche, Landschaften zu zeichnen, nicht theilnahmlos betrachten, vielmehr der Hingebung uns freuen, mit der er der lockenden Stimme der Natur gefolgt und ihre Reize ihr abzulauschen unabläßig bemüht gewesen; aber wir können uns nicht verhehlen, daß er allem Anschein nach als Künstler über J. Philipp Hackert sehr hoch nicht hinaus gewachsen sein würde, während den Dichter des Faust und der Iphigenie bis jetzt noch Keiner erreicht hat. Aehnliche Gedanken drängen sich leicht bei Betrachtung der Bauthätigkeit Raphael's auf, wenn man daneben sich seine Leistungen als Maler vergegenwärtigt, und man muß sich freuen, daß er — selbst ohne Orakelspruch — den Weg erkannt und eingeschlagen, auf welchem er unzweifelhaft das Entzücken der Welt werden mußte, wenn man auch zugeben will, daß er mit seiner universellen Natur und seinem reinen Schönheitsinn auch als Architekt sich rühmlich hervorgethan.

*) Die — übrigens allbekannte — Erzählung steht in „Wahrheit und Dichtung", Ausg. letzter Hand Bd. 26. S. 177.

Bevor wir näher auf seine Thätigkeit in dieser Richtung eingehen, erscheint es zum rechten Verständniß derselben nothwendig, sein Verhältniß zur Antike ins Auge zu fassen. Vergleichen wir seine Madonnenbilder, seine allegorischen Gestalten, seine vaticanischen Wandgemälde mit den Werken antiker Sculptur und Malerei, so scheint auf den ersten Anblick nicht die mindeste Verbindung zwischen ihnen zu bestehen. Wo findet sich in der antiken Kunst jene geschlossene Massen-Gruppierung, wie in der Disputa, dem Parnaß, vornehmlich in der Schule von Athen, ja zuletzt in jeder Heiligen Familie von ihm? wo die Kraft des Ausdrucks in dramatischer Darstellweise, wie im Heliodor, oder den Tapeten? wo der Reichthum des Faltenwurfs und der malerische Geschmack in der Anordnung der Bekleidung? wo die Zeichnung des Nackten und der Charaktere, wie sie in seinen vollendeten Werken ihm eigen ist? Ja, haben die Statuen von Apollo und Minerva in den Nischen der Schule von Athen nur die mindeste Aehnlichkeit mit wirklichen antiken Götterbildern? Auf alle diese Fragen kann man mit Nein antworten, ohne damit das Verhältniß Raphael's zur Antike berührt oder beseitigt zu haben.

Zur Erkenntniß dieses Verhältnisses müssen wir uns vor allem ins Gedächtniß rufen, welches die herrschende Richtung der Zeit war, in welche Raphael's künstlerisches Wirken fiel, und wie sichtbar sie ihren Einfluß selbst an solchen Stellen geäußert, die, ihrer Bewegung scheinbar ganz entrückt, die sichere Wohnstätte geblieben für streng kirchliche Ueberlieferungen: in den Gebirgen und Malerschulen Umbriens. Schon in seinen Knabenjahren sahen wir Raphael, im Angesicht der Herrlichkeiten des mit aller Pracht der Renaissance ausgeschmückten Schlosses zu Urbino, ergriffen von der Liebe zum Alterthum, der Verehrung classischer Philosophen und Dichter, deren Bildnisse

er nachzeichnete, vornehmlich von der Bewunderung antiker Kunstdenkmale, Architekturstücke und Ornamente, davon sein uns erhaltenes Skizzenbuch aus der Zeit Zeugniß ablegt. Der für die Größe und Schönheit der alten Kunst erwachte Sinn fand neue Nahrung bei Perugino, der im Cambio zu Perugia nicht nur berühmte Männer des Alterthums gleichberechtigt neben Heilige der christlichen Kirche stellte, sondern auch für die architektonische Einfassung und Verzierung der Bilder sich durchgehends antiker Formen bediente. So konnte es geschehen, daß Raphael sein erstes Madonnenbildchen unbefangen mit Satyrn und Mäandern umgab, und mit gleicher Lust nach einer antiken Marmorgruppe in der Dombibliothek zu Siena ein Bild der Grazien malte. Wenn Raphael schon während seines Aufenthaltes in Florenz einen freieren, über die Lehren und Vorbilder der umbrischen Schule hinausreichenden Schönheitssinn in Linien, wie in Formen entwickelte, so dürfen wir wohl diese Veränderung und Vergrößerung des Styls in Verbindung bringen mit dem Studium antiker Sculpturen, wozu ihm durch die mediceische Sammlung im Garten von S. Marco reichliche Gelegenheit geboten war. Freilich waren die Werke der alten Kunst für ihn nicht Muster oder Vorlegeblätter, die er in den eignen Arbeiten copierte, oder im besten Fall mit Variationen wiederholte: sie waren ihm der Honig in den Blumenkelchen, der, von ihm eingetragen und verarbeitet, eine neue Gestalt und einen gänzlich veränderten Geschmack bekam. Mit den Offenbarungen der Schönheit hatte er zugleich den Geist in sich aufgenommen, dessen Ausdruck sie waren und der trotz seiner gegen Verirrungen aufgerichteten Schranken den schöpferischen Kräften eine ausgedehnte Freiheit gestattete. Die Fülle und Weichheit der Formen, die freiere, mannichfaltigere Bewegung der Gestalten, wie sie Raphael's spätern Werken, im Vergleich mit den frühern

aus der perugineskeu Zeit, eigen sind, weisen deutlich auf den Einfluß hin, den die Werke antiker Sculptur auf ihn ausgeübt. Mit größter Entschiedenheit aber tritt seine Werthschätzung der antiken Kunst in Rom an den Tag, als ihm — wie wir oben S. 104 gesehen — in den Loggien des Vaticans Gelegenheit geboten wurde, von ihrer Ornamentik Gebrauch zu machen. Nach solchen Vorgängen konnte Raphael, sobald er seine Thätigkeit der Architektur zuwendete, nicht einen Augenblick im Zweifel sein, welchen Weg er einzuschlagen habe, und in seinem oben erwähnten Brief an Bald. Castiglione spricht er es geradezu aus, daß er die schönen Formen der antiken Gebäude aufzufinden wünsche.

Wir besitzen aber noch ein anderes, sehr ausführliches Document, das jede Frage nach Raphael's Verhältniß zur Antike mit seinen eignen Worten beantwortet. Es ist dieß der von ihm an Papst Leo gerichtete Brief über die Alterthümer Roms und deren Erhaltung. Er ist zuerst in der Volpi'schen Ausgabe der Werke von March. Scipione Maffei, Padova 1733, bekannt gemacht worden, und zwar als ein Brief von Bald. Castiglione, was inzwischen schon 1799 durch den Abate Daniele Francesconi in einem in Florenz erschienenen Schriftchen widerlegt und dahin berichtigt wurde, daß der Brief von Raphael sei. Da der Brief in Beziehung auf einen vom Papst erhaltenen Befehl geschrieben ist, den Bald. Castiglione, ein Gesandter des Herzogs von Mantua, nicht vom Papst erhalten haben konnte; da ferner der Verf. von sich sagt, daß er im elften Jahre in Rom sich befinde, Graf Castiglione aber immer nur kurze Zeit daselbst verweilte, so konnte seine Autorschaft in Betreff des Briefes nicht aufrecht erhalten bleiben; während Zeitangabe und innere Gründe mit großer Wahrscheinlichkeit auf Raphael hinweisen. Passavant hat im I. Bande

seines Werkes den italienischen Text des Briefes (nach Maffei) vollständig, und im Auszug in deutscher Uebersetzung mitgetheilt. — Inzwischen war auf der k. Bibliothek in München schon 1834 eine zweite Handschrift dieses an den Papst Leo gerichteten Briefes aufgefunden worden, die durch einige nicht unwesentliche Abweichungen und Zusätze sich von der ersten unterscheidet und ein Jahr später, kurz vor dem Tode Raphael's, geschrieben ist.*) Sie zerfällt in zwei Haupttheile: im ersten spricht der Verfasser sich über die antiken Baureste und ihre Verschiedenheit von den mittelalterlichen und modernen Gebäuden aus; im zweiten gibt er eine Anleitung zur Aufnahme von Gebäuden mit Anwendung des Compasses. Zunächst ist es der erste Theil dieses Briefes, der, von den antiken Kunstdenkmalen handelnd, am unzweideutigsten das Verhältniß des Verfassers zu ihnen darlegt, und deßhalb hier seine passende Stelle finden wird. Ich gebe ihn in Uebersetzung nach der Münchner Handschrift, und werde gelegentlich auf einige der auffallendsten Abweichungen aufmerksam machen.**)

---

*) Passavant theilt ihn nach Böhmer's Abschrift im III. Bande seines Werkes mit. J. Schmeller hebt in einer in der k. Akademie der Wissenschaften zu München 1843 gehaltenen Rede die vornehmlichsten Abweichungen hervor.

**) Nur um auf die durchgehende Redaction des Textes, wie sie die Münchner Handschrift zeigt, aufmerksam zu machen, theile ich einige Zeilen vom Anfang des Briefes nach beiden Handschriften mit.

I. Bei Maffei.

Sono molti, Padre Santissimo i quali misurando con loro picciolo giudicio le cose grandissime che delli Romani circa l'arme e della Città di Roma circa al mirabile artificio, ai richi ornamenti e alla grandezza delli edificij si scrivono,

II. In München.

Sono molti, Patre Beatissimo, che misurando con loro debile giudicio le grandissime cose che delli Romani circa larme e della città di Roma circa l'mirabile artificio, richezze, ornamenti et grandezza delli edificii si scrivono. Piu presto

„Viele gibt es, heiliger Vater, die mit dem Maße ihrer schwachen Urtheilskraft über die großartigen Waffenthaten der Römer, wie über die bewundernswürdige Kunst, über Reichthum, Ornamente und Größe der Gebäude der Stadt Rom in Schriften sich äußern. Sie halten sie viel eher für erdichtet, als für wahr, während mir das Gegentheil zu begegnen pflegt und begegnet, daß ich vor den Ueberresten, die man noch in den Ruinen Roms sieht, die Göttlichkeit der Geister des Alterthums erwägend, es nicht für undenkbar erachte, daß vieles von dem, was uns unmöglich erscheint, ihnen in der That ganz leicht vorgekommen sein muß. Da ich mich nun mit großem Eifer diesen Alterthümern gewidmet, und ein nicht geringes Studium auf die genaueste Erforschung derselben gewendet, sorgfältige Vermessungen vorgenommen, gute Schriftsteller zu Rathe gezogen und die Bauwerke mit ihren Schriften verglichen, glaube ich einige Kenntniß der antiken Architektur erlangt zu haben; was mir einerseits durch die Einsicht in eine so außerordentliche Erscheinung die größte Freude macht, anderseits aber auch einen bittern Schmerz, indem ich nur noch den Leichnam dieser hohen und herrlichen Stadt, der einstmaligen Königin der Welt, bejammernswerth in Stücke gerissen erblicke. Darum, wenn

---

quelle più stimano fabulose, che vere. Ma altrimente a me suole avvenire; perchè considerando, dalle reliquie che anchor si veggono delle ruine di Roma, la divinità di quegli animi antichi, non istimo fuor di ragione il credere, che molte cose a noi pajono impossibili, che ad essi erano facilissime. Perchè essendo etc.

estimano quelle fabulose piu che vere. Ma altramente a me sole avenire et aviene, Perchè considerando dalle reliquie, che anchor si veggono per le ruine di Roma, la divinitate de quelli animi antichi non estimo for di ragione credere che molte cose di quelle che a noi pajono impossibile che adessi erano (paressero) facilissime. Onde essendo etc.

überhaupt Pietät gegen Aeltern und Vaterland Jedermann geboten ist, so halte ich mich ganz besonders verpflichtet, alle meine wenn auch geringen Kräfte dafür aufzubieten, daß soviel möglich ein — sei es auch! — schwaches Bild, gleichsam nur ein Schatten der Stadt lebendig erhalten bleibe, die in Wahrheit die Haupt- und Vaterstadt aller Christen ist und eine Zeit lang so hoch und mächtig gewesen, daß die Menschen schon zu glauben begannen, daß sie allein auf Erden vom Schicksal verschont bleiben und gegen den Lauf der Natur vom Tode unberührt ein ewiges Leben haben werde. Darum schien es, daß die Zeit, eifersüchtig auf den Ruhm sterblicher Menschen, sich nicht allein auf ihre Macht gestützt, vielmehr mit dem Schicksal, mit ungläubigen und verbrecherischen Barbaren sich verbündet habe, die ihrer gefräßigen Feile und ihrem giftigen Biß mit ihrer gottlosen Zerstörungswuth durch Feuer und Schwert sich anschlossen. Und so ist es gekommen, daß jene ruhmreichen Werke, die jetzt mehr als je blühend und schön sein würden, von der schändlichen Raserei und dem grausamen Anstürmen schlechter Menschen fast ganz niedergebrannt und zerstört worden sind. Doch ist von ihnen noch immer etwas, gleichsam das Gerippe übrig geblieben, aber ohne den Schmuck, und — so zu sagen — nur die Knochen, ohne das Fleisch. Aber was beklagen wir uns über Gothen und Vandalen und andere solche niederträchtige Feinde des lateinischen Stammes, wenn diejenigen, welche diese armen Ueberreste des stolzen Roms als Väter und Beschützer vor Unbill behüten sollten, vielmehr mit allem Eifer und lange Zeiten hindurch dahin gewirkt, sie zu berauben und zu zerstören? Wie viele Päpste, heiliger Vater! an derselben hohen Stelle, wie Ew. Heiligkeit, aber freilich ohne die gleiche Einsicht, Kraft und Seelengröße, haben die Beschädigung und Zerstörung der antiken Tempel, Statuen, Triumphbogen und son-

stiger Gebäude, die den Ruhm ihrer Gründer ausgemacht, zugelassen! Wie viele haben dazu beigetragen, daß nur zur Gewinnung von Puzzolanerde ihre Fundamente ausgegraben wurden! So ist es geschehen, daß in kurzer Zeit solche Gebäude niedergerissen, daß antike Statuen und Ornamente zu Kalk verbrannt worden sind! Ja, ich scheue mich nicht zu sagen, daß dieses ganze neue Rom, wie wir es jetzt sehen, soweit es groß, soweit es schön, soweit es mit Palästen, Kirchen und andern Gebäuden geschmückt ist, nur mit Kalk, aus antiken Marmorwerken gewonnen, aufgeführt worden. Und nicht ohne tiefschmerzende Bewegung kann ich mich erinnern, daß seit ich in Rom bin, — einem Zeitraum von noch nicht völlig 12 Jahren — viele herrliche Werke in Trümmer gelegt worden sind, wie z. B. die Meta an der alexandrinischen Straße; der Bogen beim Eingang in die Diocletianischen Thermen; der Cerestempel an der Via sacra; ein Theil des Forum transitorium, der erst vor wenig Tagen niedergebrannt und zerstört worden; so wurde, um Kalk zu gewinnen, der größte Theil der Basilica des Forums verwüstet, eine Menge Säulen, Architrave, Friese ꝛc. zerbrochen, daß es eine Schande ist für unsre Zeit, es zugelassen zu haben, so daß man in Wahrheit sagen könnte, daß nur ein Hannibal und niemand anders das zu thun im Stande war. Es dürfte daher, heiliger Vater, nicht zu den letzten Gedanken Ew. Heiligkeit gehören, Sorge zu tragen, daß das Wenige, was von der altehrwürdigen Mutter des Ruhmes und des italienischen Namens übrig ist zum Zeugniß für jene göttlichen Geister, die allein schon durch das Andenken an sie die Menschen unsrer Tage zu allem Guten anreizen, nicht von böswilligen und unwissenden Leuten beschädigt werde, wie bisher jene Geister, die mit Aufopferung ihres Lebens so großen Ruhm der Welt, diesem unsern Vaterlande und uns gebracht, nur zu vielen Miß-

handlungen ausgesetzt gewesen sind. Vielmehr lasse es Ew. Heiligkeit erhalten zu lebendiger Vergleichung, den Vorfahren es gleich zu thun und sie zu übertreffen mit Aufführung großer Bauwerke, mit Beschäftigung und Schutz der schönen Künste und Aufmunterung des Genies; mit Belohnung künstlerischer Thätigkeit, mit Ausstreuung des heiligen Saamens des Friedens unter die christlichen Fürsten. Denn, heiliger Vater! wie Elend und Krieg den Untergang aller Wissenschaften und Künste bringen: so erwächst aus Frieden und Eintracht den Völkern das Glück und jene rühmliche Ruhe, durch welche man in den Stand gesetzt wird, sich den Wissenschaften und Künsten zu widmen und sie zur höchsten Vollkommenheit zu bringen; wie es von dem heilsamen Rathschluß und durch das Ansehn Ew. Heiligkeit von allen Zeitgenossen erhofft wird. Und dieß heißt in Wahrheit „Gütigster Hirte, nein! bester Vater der ganzen Welt" sein!

Doch um auf das Vorgesagte zurück zu kommen, sage ich, daß, da mich Ew. Heiligkeit beauftragt haben, eine Zeichnung zu entwerfen vom alten Rom, soweit es sich aus seinen sichtbaren Ueberresten erkennen läßt, mit den Gebäuden, aus deren Ueberresten durch richtige Schlußfolgerungen der ursprüngliche Zustand unfehlbar herzustellen ist, indem man das, was gänzlich zu Grunde gegangen und verschwunden, dem entsprechend herstellt, was noch vorhanden und sichtbar ist. Darauf nun habe ich allen möglichen Fleiß verwendet, so daß Ew. Heiligkeit, so wie Alle, die ein Interesse an unseren Bemühungen nehmen, eine klare Anschauung gewinnen und wohl befriedigt sein können. Und wenn ich auch, was ich darthun will, aus vielen lateinischen Schriftstellern geschöpft, so habe ich doch nichts desto weniger mich an den P. Victor gehalten, der als der letzte von den neuesten Entdeckungen Kunde geben konnte, ohne die Alten zu übergehen; und man sieht, daß seine Beschreibung der Re-

gionen mit einigen antiken Marmortafeln übereinstimmt, auf denen sie genau verzeichnet sind.

Und da es Einem oder Andern schwierig erscheinen könnte, antike Bauwerke von modernen, oder ältere von weniger ältern zu unterscheiden, und um keinen Zweifel aufkommen zu lassen bei denen, die sich darüber eine Einsicht verschaffen wollen, sage ich, daß das mit geringer Mühe zu erreichen ist. Es finden sich in Rom nur drei Arten von Baudenkmalen, von denen die einen jene trefflichen antiken sind aus dem Zeitraum der ersten Kaiser bis zur Verheerung Roms durch die Gothen und andere Barbaren. Der zweite Zeitraum umfaßt die Herrschaft der Gothen und noch einhundert Jahr mehr; der dritte dauerte von da bis auf unsere Zeiten. Die modernen Gebäude sind hinlänglich bekannt, sowohl da sie neu, als weil sie im Ganzen sich weder an Herrlichkeit, noch an den darauf verwendeten Kosten mit den antiken messen können. Denn wenn auch die Baukunst in unsern Tagen sich sichtlich erhoben und der antiken sehr nahe gekommen, wie man an vielen schönen Werken Bramante's erkennen kann, so sind nichts desto weniger die Ornamente von bei weitem nicht so werthvollem Material als die antiken, die mit so unbegrenztem Aufwand ausgeführt sind, daß es scheint, man habe zeigen wollen, wie ein fester Wille jede Schwierigkeit überwinde. Die Bauwerke aus der Gothenzeit sind so aller Anmuth und alles Styles bar, daß sie sich gleicherweise von den antiken wie von den modernen unterscheiden.

Es ist demnach nicht schwer, die Bauwerke aus der Kaiserzeit zu erkennen, die herrlicher, in schönerer Weise und mit viel größern Kosten und mit mehr Kunst ausgeführt sind, als alle die andern. Und von diesen allein will ich reden. Auch darf niemand der Vermuthung Raum geben, daß unter den antiken Gebäuden die spätern weniger schön, weniger durchdacht und

von anderem Styl seien, als die ältern, da sie alle von gleicher Art sind. Und obwohl öfters viele der antiken Gebäude restauriert worden, wie man liest, daß da, wo das goldene Haus des Nero stand, nachmals die Thermen des Titus und sein Haus nebst dem Amphitheater erbaut worden, so war man doch dabei nicht von der Art und dem Styl abgewichen, wie er den noch ältern Gebäuden vor der Zeit des Nero und des goldenen Hauses eigen war; und obwohl Wissenschaften, Bildhauerei, Malerei und so zu sagen alle Künste in Verfall geriethen und sich bis zur Zeit der letzten Kaiser mehr und mehr verschlechterten, so erhielt sich doch die Architektur stets auf der alten Höhe, und war die letzte der Künste, die herabkam. Und das läßt sich vielfach erkennen, u. a. an dem Triumphbogen des Constantin, der in seiner Anordnung und in allem, was zur Architektur gehört, schön und von vortrefflicher Ausführung ist; während die Sculpturen daran im höchsten Grade geschmacklos, ohne Kunst und Zeichnung sind; mit Ausnahme natürlich der sehr vortrefflichen und stylvollen, die man von den Triumphbogen des Trajan und des Antoninus Pius genommen hat. Gleiches sieht man in den Thermen des Diocletian, deren gleichzeitige Sculpturen abscheulich sind, so wie die Reste der Malerei, die man noch daselbst sieht, sich nicht mit solchen aus der Zeit des Trajan und Titus vergleichen lassen, während die Architektur großartig ist und ein klares Verständniß zeigt.

Dann aber, als ganz Rom von den Barbaren verheert, verbrannt und zerstört worden, scheint es, daß dieser Brand und diese Zerstörung mit den Gebäuden auch die Baukunst selbst betroffen; denn so hatte das Glück der Römer sich gewendet; auf so zahllose Siege und Triumphe waren so viel Niederlagen, war ein solches Elend der Sclaverei gefolgt, wie es denen nicht zu Theil geworden, die ehedem unterjocht und zu Sclaven ge-

macht worden waren, daß man nicht mehr in der Weise und Pracht wohnen konnte, wie zur Zeit, als man die Barbaren unterjocht hatte. Mit dem Glück änderte sich die Weise zu bauen und zu wohnen und es erschien die eine so weit entfernt von der andern, als die Sclaverei von der Freiheit, und bildete sich entsprechend dem allgemeinen Elend, ohne Kunst und Maß, ohne jegliche Anmuth; und es schien, daß die Menschen dieser Zeit zugleich mit der Herrschaft. alle schöpferische Kraft und Kunst verloren hätten und so unwissend geworden wären, daß sie nicht einmal Backsteine mehr zu machen, noch weniger ein Ornament herzustellen vermochten; sie schälten die Mauern antiker Gebäude ab, um Backsteine zu gewinnen, und mauerten mit Marmor, den sie in kleine viereckige Stücke zerschlagen hatten, wie man noch heute an dem Thurme sieht, den man „delle milizie" nennt. Und so verblieben sie lange in tiefer Unwissenheit, wie sie allen Leistungen ihrer Zeit anzusehen ist; auch scheint es, daß nicht nur in Italien der Kriegssturm solche grausame Verheerungen angerichtet, sondern daß er sich auch über Griechenland erstreckt, wo einst die Erfinder und vollkommensten Meister aller Künste gelebt, und von woher nun eine Malerei, Bildnerei und Baukunst der schlimmsten Art und gänzlicher Werthlosigkeit gekommen.

Hierauf begann, gleichsam die Kläglichkeit zu mehren, der Styl deutscher Architektur sich einzuführen, der — wie man noch sieht — im Ornament himmelweit entfernt ist von der schönen Weise der Antike und der Römer, die außer dem Gebäude selbst noch die schönsten Gesimse, Friese, Architrave, Säulen, Capitäle und Basen und überhaupt alle Ornamente auf das schönste und vollkommenste hat. Und die Deutschen, deren Geschmack noch jetzt an vielen Orten beibehalten wird, stellen oft eine kleine zusammengekrümmte und schlecht ausgeführte

Figur und andere phantastische und formlose Thier- und Menschengestalten als Tragsteine unter die Balken. Doch hat diese Baukunst noch einigen Sinn, indem sie ihre Motive aus den noch nicht gefällten Bäumen nimmt, deren in einander verschränkte Aeste ihnen die Form ihres Spitzbogens gegeben. Und obschon dieser Ursprung nicht gänzlich zu verwerfen, ist er doch schwach, da Hütten aus verbundenen, nach Art der Säulen aufgerichteten Pfosten mit ihrem Giebel und Dach, wie Vitruvius den Ursprung der dorischen Ordnung beschreibt, eine größere Haltbarkeit haben, als die Spitzbogen mit ihren zwei Mittelpunkten. Und überdieß hat nach mathematischem Gesetz ein Halbkreisbogen, von dem jeder seiner Radien nur nach Einem Mittelpunkt geht, eine größere Tragkraft; der Spitzbogen aber außer seiner Schwäche auch noch den Mangel an Wohlgefälligkeit für unser Auge, das die vollkommene Kreislinie liebt, und man sieht, daß die Natur selbst gleichsam keine andere Form sucht. Aber man braucht nicht von der römischen Baukunst zu sprechen im Vergleich mit der der Barbaren, da der Unterschied weltbekannt ist; auch ihre Ordnung nicht zu beschreiben, da dieß Vitruvius bereits aufs beste gethan. Es genüge zu wissen, daß die Baudenkmale Roms bis zu den Zeiten der letzten Kaiser stets nach guter Regel der Architektur ausgeführt waren, und daß sie mit den ältern Bauwerken übereinstimmen, so daß durchaus keine Schwierigkeit obwaltet, sie von denen zu unterscheiden, die in der Zeit der Gothen und viele Jahre nachher errichtet worden; denn beide bilden gleichsam zwei äußerste Gegensätze; noch auch von Gebäuden unsrer Zeit, wenn durch nichts sonst, als durch ihre Neuheit, die sie als ganz modern erscheinen läßt."

Nachdem hierauf Raphael bemerkt, daß er sich genügend über den Gegenstand seiner antiquarischen Untersuchungen aus-

gesprochen zu haben glaube, geht er zur Beschreibung des Verfahrens über, das er zur Aufnahme des Grundrisses, Aufrisses und Durchschnitts anwendet, und wie auch eine richtige perspektivische Ansicht zu gewinnen sei; eine Abhandlung, die hier füglich übergangen werden kann.

Ueber Raphael's artistisch-archäologische Thätigkeit selbst findet sich eine Nachricht von Bedeutung in einem nach seinem Tode geschriebenen Briefe des Marc Antonio Michiel de Ser Vettor, eines venetianischen Edelmanns, an Antonio di Marsilio in Venedig.*) Darin heißt es, daß Raphael „in einem Buche die alten Gebäude Roms aufzeichnete, und dabei die Verhältnisse, Formen und Verzierungen derselben so genau angab, daß wer es gesehen gewissermaßen behaupten könnte, das alte Rom gesehen zu haben. Die erste Region hatte er bereits vollendet. Er stellte nicht nur die Grundrisse und die Lage der Gebäude dar, die er mit großer Mühe und Kunst nach den Ruinen aufgenommen hatte, sondern auch die Aufrisse mit allen Zierrathen, die er, wenn keine Bruchstücke mehr vorhanden waren, nach den Angaben des Vitruvius nach den Regeln der Baukunst und den Beschreibungen alter Schriftsteller auf das sorgfältigste zeichnete."

Wohin dieses Buch mit den Zeichnungen Raphael's gekommen, ist noch nicht ermittelt. Winckelmann hat es noch gesehen; denn er sagt in seinen „Anmerkungen über die Baukunst der Alten" Bd. II. S. 100:

„Ich habe Zeichnungen des großen Raphael von dem Tempel zu Cori vor Augen, welcher gezeichnet und genau ausgemessen worden, da derselbe noch weniger als jetzo gelitten hatte."**)

*) Abgedruckt bei Morelli a. a. O. p. 210. not. 128.

**) Diese Zeichnung hat eine Unterschrift von Raphael's Hand, nach wel-

Ferner: „Diese Zeichnungen befanden sich nebst andern von alten Gebäuden genommenen im Museo des berühmten Herrn v. Stosch und machen einen Band von etlichen und zwanzig Stücken aus." Es ist undenkbar, daß so werthvolle Bestandtheile der v. Stosch'schen Kunstschätze sollten durch Verschleuderung verloren gegangen sein; so daß wir wohl hoffen dürfen, sie einst wieder ans Tageslicht gezogen zu sehen. — Winckelmann berichtet zugleich von einem andern Band von ähnlichen Zeichnungen Raphael's in der Bibliothek des verst. Thomas Coke Lords Leicester.

Noch gehört hierher eine andere Nachricht, die sich in der Vorrede der „Antiqnitates Urbis per Andream Fulvium antiquarium 1527" findet, und die auf eine Erweiterung der antiquarisch-architektonischen Arbeiten Raphael's hinzuweisen scheint. Er sagt darin: „Ich habe Sorge getragen, die Ueberreste der römischen Antiken vor Zerstörung zu schützen und mit Benutzung zuverlässiger Autoren herzustellen; auch habe ich in jeder Region die Denkmäler des Alterthums studiert, welche nach meiner Angabe, Raphael von Urbino, wenige Tage vor seinem Tode, mit dem Pinsel gemalt hatte."*)

Wie bedeutend diese Zeichnungen und Malereien gewesen sein mögen, lesen wir auch noch aus einem Epigramm heraus, das Cölio Calcagnini aus Ferrara darauf gedichtet und das in Uebersetzung also lautet:

Soviel Fürsten und Zeiten bedurft' es, um Rom zu erbauen!
Soviel Feinde, soviel Zeit, die es wieder zerstört!
Nun hat Raphael Rom um Rom durchsucht und gefunden!
Groß ist ein Mensch, der sucht; aber wer findet, ein Gott!**)

---

cher er den Tempel für toscanisch gehalten, da die nur zur Hälfte cannelierten Säulen Basen haben und toscanische Capitäle.

*) penicillo pinxerat.

**) Tot Proceres Romam, tam longa exstruxerat aetas,
Totque hostes et tot saecula diruerant.

Es mag uns auffallen, daß in Raphael's Augen die Bauwerke aus der letzten Kaiserzeit denselben architektonischen Werth haben, als die Tempel und Triumphbogen aus der Zeit des Augustus und Titus; daß er es für eine leichte Sache erklärt, antike Gebäude von denen einer spätern Zeit zu unterscheiden, während doch bekanntermaßen gerade in dieser Beziehung so viele falsche Annahmen traditionell geworden waren; daß er die ganze Periode romanischer Baukunst entweder unberührt läßt, oder gar mit der s. g. gothischen vermengt; auch mag die sehr unbestimmte Bezeichnung der verschiedenen Baustyle, die er jedoch für ganz genügend hält, befremden, die Bemerkung über die Entstehung des Spitzbogens und der dorischen Ordnung vor seinen kunstgeschichtlichen Studien eine sehr hohe Achtung nicht einflößen: — der Brief, soweit er hier mitgetheilt worden, hat eine andere, in den künstlerischen Charakter Raphael's tief eingreifende Bedeutung. Wir sehen ihn hier mit ganzer Seele sich in die Kunst des Alterthums versenken, vor deren Herrlichkeit jede Erinnerung an die nachfolgende christliche Zeit und deren aus der Religion hervorgegangene Werke verschwunden ist, so daß er zwischen der antiken und modernen Kunst nur eine Periode der Barbarei kennt. Entschiedener konnte er sein Verhältniß zur Antike nicht kund geben, und wenn seine Aeußerung sich zunächst nur auf die Architektur bezieht, so ist sie doch so allgemein gefaßt und von so energischem Ausdruck, daß man sie als ein unzweideutiges Zeichen seiner Geschmacksrichtung nicht nur, sondern seiner allmählich zur höchsten Freiheit gelangten Auffassung der Geschichte nehmen muß.

Dessen ungeachtet können wir nicht verkennen, daß seine

Nunc Romam in Roma quaerit reperitque Raphael.
Quaerere magni hominis, sed reperire Dei est.

Bauwerke in ihrem Verhältniß zur Antike sich' wesentlich von seinen Gemälden unterscheiden, daß sie eine viel größere Abhängigkeit und um vieles geringere Eigenthümlichkeit zeigen, als diese, auf welche der Einfluß des Studiums der Antike doch auch überall sichtbar ist. Dazu haben verschiedene Umstände zusammen gewirkt. Vor allen wird die Ansicht, daß Raphael als Maler begabter gewesen, denn als Architekt, schwerlich auf ernsten Widerspruch stoßen; daß er namentlich durch seinen feinen Formen- und hohen Schönheitssinn bei einer so zu sagen nur geistigen Berührung der Antike befähigt war, einen eignen Styl zu bilden, eine durchaus eigene Ausdruckweise zu finden. Sodann ist wohl in Betracht zu ziehen, daß die italienische Baukunst sich schon seit einem Jahrhundert von den Ueberlieferungen des Mittelalters losgesagt und unter Zugrundlegung antiker Bauformen allmählich neue Ordnungen eingeführt hatte, die zur objectiven, alle freie Wahl und Erfindung ausschließenden Geltung gekommen waren. Malerei aber und Bildnerei hatten, ohne sich von der Tradition zu trennen, und mit Benutzung aller werthvollen Errungenschaften der alten Kunst zu immer größerer Selbständigkeit sich fortgebildet, die eine Mannichfaltigkeit und Eigenthümlichkeit des Styls mit weiten Grenzen gestattete, ohne in Willkür zu verfallen. So hatte auch Raphael bei dem engsten Anschluß an die alte Kunst doch eine eben so freie Stellung, als diese selbst, behauptet, wobei ihm, als dem Zögling der am wenigsten freien umbrischen Schule, der Vortheil blieb, von einem eng- und festumschriebenen Styl zu eigenthümlicher und selbständiger Ausdruckweise ohne unmittelbare Vorgänger und Vorbilder überzugehen. Endlich ist auch der Umstand zu berücksichtigen, daß die Architektur mit ihren festen, unbeweglichen Formen wohl eine Abwechslung in der Anwendung, auch selbst leichte Modificationen gestattet, aber kein Maß der Freiheit gewährt,

wie sie dem Maler in der Auffassung der Natur, in der Darstellung des gewählten Gegenstandes zu Gebote steht, und wie sie gerade künstlerischer Eigenthümlichkeit reiche Gelegenheit zur Entwickelung bietet. Und so werden wir zu dem Schluß kommen, daß die architektonische Thätigkeit Raphael's nicht seine glänzendste Seite ist, obwohl wir darin überall den ihm eignen Sinn für edle Verhältnisse, Schönheit der Formen, und Maßhalten in der Ausschmückung wiederfinden.

Die Kenntniß von der architektonischen Thätigkeit Raphael's beruht nur zum Theil auf einigen jetzt noch erhaltnen Gebäuden; außerdem auf Beschreibungen und Zeichnungen, die nicht unbedingt zuverlässig sind, und endlich auf unsichern Nachrichten und Vermuthungen. Das neueste Werk, welches ausschließlich Raphael als Architekten zum Gegenstand hat, ist 1845 in Rom erschienen unter dem Titel Opere architettoniche di Raffaello Sanzio, incise e dichiarate dall' Architetto Carlo Pontani. Es enthält auf 37 Tafeln die Abbildungen von 17 verschiedenen Gebäuden, zum Theil mit Grundrissen und Details und gewährt somit eine möglichst vollständige Einsicht in Raphael's Behandlungsweise architektonischer Aufgaben; ist aber nicht unbedingt als maßgebend zu betrachten, da der Verfasser selbst den Tempel im „Sposalizio" in der Reihenfolge aufführt, und — von dem Wunsche beseelt, von schönen Bauwerken so viele als möglich auf des Urbinaten Rechnung zu bringen, — sich hie und da nur durch subjective Ansichten oder Schlußfolgerungen bestimmen läßt. Die von Carlo Pontani in dem bezeichneten Werke aufgeführten und abgebildeten Gebäude sind:

1. Das Wohnhaus Raphael's, nach einem Kupferstich vom J. 1549 in der Bibliothek Corsini zu Rom.
2. Casa Bartolini in Florenz, von Raphael nachgeahmt.
3. Der Tempel aus dem Sposalizio.

4. Das Wohnhaus des Monſ. Branconi dall' Aquila im Borgo zu Rom.

5. S. Maria della navicella in Rom.

6. Wiederholung von 4.

7. 8. Façade von S. Lorenzo in Florenz.

9. 10. 11. Wohnhaus des Jacopo da Brescia im Borgo zu Rom.

12. 13. 14. Villa Farneſina in Trastevere zu Rom.

15. 16. Palazzo Uguccioni in Florenz.

17. 18. 19. Palazzo Pandolfini in Florenz.

20. 21. Capella Chigi in S. Maria del Popolo in Rom.

22. 23. Palazzo Vidoni in Rom.

24. 25. 26. 27. 28. Villa Madama bei Rom.

29. 30. 31. 32. S. Pietro in Rom.

33. 34. 35. Die Loggien des Vatican.

36. Palaſt auf dem Platz di Monte vecchio in Rom.

37. Palaſt „delle convertende" in Rom.

Aus dem nahen und freundſchaftlichen Verhältniß Raphael's zu Bramante, namentlich aus dem Umſtand, daß dieſer ihn dem Papſt zu ſeinem Nachfolger bei dem Bau von S. Peter empfohlen, kann man wohl mit Recht ſchließen, daß Raphael in ſeinem großen Landsmann ſeinen Lehrmeiſter in der Architektur gefunden habe. Auffallender Weiſe aber begegnen wir in ſeinen Bauwerken den eigenthümlichen Bauformen und architektoniſchen Anordnungen Bramante's (wie ſie Band I. S. 81 geſchildert worden) nicht, ſondern vielmehr einer ſo ſtark ausgeprägten Uebereinſtimmung mit den Werken des Baccio d'Agnolo, Baldaſſare Peruzzi, Giuliano da Sangallo und deren Kunſt- und Zeitgenoſſen, daß bei dem ohnehin ſehr geringen Unterſchied im Styl, eine Verwechslung der Urheberſchaft leicht ſtattfinden konnte.

Die Formen, von denen die Phyſiognomie eines Wohnge-

bäudes abhängt, sind Thüren und Fenster, nebst ihrer Einfassung, Friese und Gesimse, nebst der Proportion unter sich und zu der Mauermasse. Erstere betreffend, so hat Raphael Bramante's schöne Anordnung des von Rechtecken flankirten Bogens nicht angenommen, sondern einfache Rechtecke, auch wohl gleichseitige oder gedrückte Quadrate gewählt, je zuweilen mit Säulen und Pilastern an den Seiten eingefaßt, und abwechselnd mit niedrigen dreieckigen, oder flachbogigen Giebeln überdacht; in Friesen und Gesimsen aber und deren ausdrucksvoller Gliederung und reizender Verzierung, sowie in den Proportionen im Besondern und Allgemeinen am deutlichsten die Reinheit seines Geschmacks und den klaren Blick für harmonische Gesammtwirkung kund gegeben. Daß er sich auch bei seinen kirchlichen Bauten (neben materiellen, localen und technischen Rücksichten) allein durch sein in der Renaissance des Alterthums gebildetes Schönheitsgefühl leiten ließ, kann nach dem bisher Gesagten nicht mehr befremden. Versuchen wir nun seine architektonischen Arbeiten nach einer gewissen Zeitfolge zu ordnen, wobei wir zu bedenken haben, daß ihm im Januar 1514 die Oberleitung des Riesenbaues von S. Peter übertragen worden, was vorhergehende, bedeutende Leistungen zur unabweisbaren Voraussetzung hat.

Obwohl nun mit Sicherheit kein Bauwerk nachzuweisen ist, das Raphael noch unter dem Pontificat Julius II. entworfen oder ausgeführt, so sprechen doch manche Gründe dafür, daß der Plan zu der Grabcapelle des Agostino Ghigi in S. Maria del Popolo, zu welchem die Originalzeichnung in den Uffizien von Florenz aufbewahrt wird, obschon erst später ausgeführt, schon in jene Zeit falle. Die Marienkirche an der Porta del Popolo zu Rom war von Sixtus IV., dem Oheim Julius II. erbaut worden und Julius selbst hatte sein Interesse für diese Kirche vielfach bewährt, wie denn auch seine Angehörigen ihr eine ganz

besondere Auszeichnung erwiesen. Julius hatte 1504 durch Bramante den Chor der Kirche erweitern und mit Glasgemälden von Claudius und Wilhelm von Marseille ausstatten lassen; in seinem Auftrag hatte Jacopo Sansovino im J. 1505 und 1507 die herrlichen Grabmäler des Cardinals Ascanio Maria Sforza Visconti, und des Cardinals Girolamo Basso, eines Schwestersohnes von Sixtus IV., für diese Kirche gefertigt; hierher hatte Julius das berühmte Madonnenbild Raphael's, die „Madonna di Loreto", und sein eignes Bildniß von derselben Hand gestiftet; hier hatten auch die Söhne seines Bruders, Giovanni da Rovere, ihrem Vater die Capelle des h. Augustinus errichtet. Da liegt die Annahme nicht fern, daß Chigi, unaufgefordert, oder auch vielleicht auf leise Anregung, um sich Sr. Heiligkeit besonders zu empfehlen, den Entschluß gefaßt haben mochte, für sich und die Seinen in der vom Papst bevorzugten Kirche eine Grabcapelle erbauen zu lassen, und Entwurf und Ausführung derselben dem von ihm persönlich hochgeschätzten, vornehmlich aber vom Papst in aller Weise ausgezeichneten Freunde Bramante's, dem Urbinaten Raphael zu übertragen, der sich denn auch, und wahrscheinlich nicht ganz ohne den Rath und Beistand Bramante's an die Arbeit wird gegeben haben.*)

Den Grundriß der Capelle umschreibt ein ungleichseitiges

*) Auf der Zeichnung in der Sammlung der Uffizien sind einige Randbemerkungen, wie „die gemeinschaftliche Mauer, Maße der Kuppel ꝛc. ꝛc. Für diese ist ein doppelter Plan in Vorschlag gebracht: nach dem einen, wohlfeilern, sollte sogleich über den Bogen die Kuppel sich wölben; der andere ist der ausgeführte. Auf der Rückseite des Blattes ist der Durchschnitt der Capelle gezeichnet, und darunter steht (in überraschender Nichtrechtschreibung) „Capella di Agostino Ghigij eh'eh nel Popollo a Roma." Die Beischriften auf den beiden Blättern sind nicht von derselben Hand: die letztre gleicht auffallend derjenigen Raphael's, während was auf und neben dem Grundriß steht, allem Anschein nach von Antonio da Sangallo, sicher nicht von Raphael geschrieben ist.

Achteck, dessen 4 größere Seiten etwas über $3\frac{1}{2}$ Mètres lang sind, und an dessen kürzern, 2 M. langen, je eine Nische angebracht ist. Die Langseiten sind für den Eingang, den Altar und für Grabmäler bestimmt und mit reichverzierten Bogen überspannt, die auf einem doppelten, von einem Fries unterbrochenen Gesims aufsitzen, das von einem System theils gekoppelter, theils einzeln stehender Pilaster korinthischen Styls getragen wird. Ein kreisrundes, zweites Doppelgesims oberhalb der Bogen trägt einen kreisrunden, mit einem feinen Gesims gekrönten Tambour mit 8 rechteckigen Fenstern, über welchem die halbkreisförmige, in 8 Compartimente getheilte Kuppel sich wölbt und nach oben mit einer kleinen Laterne schließt.

So ergeben sich nach der Höhe 4 Hauptabtheilungen: 1. die Pilasterstellung mit ihrem Doppelgesims, nicht ganz 6 Met.; die Bogenstellung mit ihrem Doppelgesims $3\frac{1}{4}$ M.; der Tambour mit Gesims 2 M.; die Kuppel bei einem Durchmesser von 6 M. eine Höhe von 3 M. — Die Pilaster sind canneliert, haben doppelte attische Basen mit Plinthen, und korinthische Capitäle mit sehr feingezeichnetem und ausgeführtem Blätterwerk. Ueber einem durch ein Perlenband getheilten Architrav tritt das Gesims mit seinem Eierstab und seiner rosettierten Hohlkehle vor, über welchen ein schmuckloser $2\frac{1}{2}$ Decim. hoher Fries das reicher ausgestattete, weiter ausladende Hauptgesims trägt. Von einem Capitäl zum andern sind, an die Voluten geknüpft, Festons gespannt, auf denen sich Adler mit ausgebreiteten Flügeln schaukeln. — In ähnlicher, obschon nicht ganz gleicher Weise sind die übrigen Gesimse gestaltet und verziert, die Bogen aber mit Cassetten, Flechtwerk und dem griechischen Bande ausgestattet und durchweg durch schmucklose Flächen die gefälligen Wirkungen der Ornamente erhöht.

Wie aus den Proportionen der klare Blick für das rechte

Maß, ſo ſpricht aus den Verzierungen ein feiner, nach der römiſchen Antike guter Zeit mit Freiheit ausgebildeter Formenſinn. Der architektoniſche Geſammteindruck iſt vollkommen harmoniſch; man fühlt ſich nicht von den Schrecken des Todes umgeben, ſondern berührt von den Gedanken an ein redlich vollbrachtes Tagewerk und ein in Frieden abgeſchloſſenes Leben.

Was aber dieſer Capelle einen ganz beſondern Werth verleiht, iſt, daß ſie nicht nur ein vorzügliches Baudenkmal der Renaiſſance, ſondern zugleich ein Zeugniß iſt für den umfaſſenden Kunſtgeiſt Raphael's, der ſich nicht darauf beſchränkte, ſchöne Bauformen über- und nebeneinander zu ſtellen, ſondern der in dem ihm gewordenen Auftrag die inwohnende Fruchtbarkeit, den verſchloſſenen Reichthum von Gedanken erkannte, eine Aufgabe, an deren Löſung mit der Architektur auch Bildnerei und Malerei ſich zu betheiligen hatten. Die Beſtimmung der Capelle gab ihm die Conception eines ſinnreichen Bilderſchmucks, der — wär' er nach ſeiner Idee ausgeführt worden — gleich einem Hymnus auf die Unſterblichkeit, Sinne und Seele hätte ergreifen müſſen.*)

In die Zeit vor 1513 fallen noch zwei Bauwerke in Rom, die man dem Raphael zuſchreibt: die Ställe der Farneſina und die Vorhalle von S. Maria in Domnica, oder della navicella. Letztre, eine offene Vorhalle mit Arcaden, modern-doriſcher Ordnung, iſt der Inſchrift nach vom „Cardinal Giovanni de' Medici" (ſeit 1513 Leo X.) erbaut, ſehr unbedeutend, und nach Melchiori Guida metodica di Roma 1834 bereits im Jahr 1500, alſo ohne alle Beziehung zu Raphael errichtet. Von den Ställen der Farneſina, die Vaſari dem Raphael zuſchreibt, und die nie vollendet worden, iſt nichts mehr

*) Vgl. oben S. 153.

übrig, und die Zeichnung, die Pontani nach der Beschreibung des Milizia entworfen und dafür ausgibt, ist alles eher, als ein Stall und entbehrt jeder Begründung. Ebenso grundlos ist Pontani's sichere Annahme, die Farnesina selbst — das anerkannte Werk von Baldassare Peruzzi — vom J. 1509—1510*) — sei nach Raphael's Zeichnung gebaut, da kein Andrer eine so große Schönheit habe erreichen können.

Dagegen dürfen wir wohl unbesorgt der Mittheilung Vasari's Glauben schenken, wenn er im „Leben Raphael's" sagt (D. A. III, 1. S. 220. Ed. Le Monnier VIII. p. 34): „Er ließ zu seinem Gedächtniß im Borgo nuovo zu Rom einen Palast erbauen, den Bramante in Stuccatur ausführen ließ;" eine Angabe, die im „Leben Bramante's" (D. A. III. 1. S. 102. Ed. Le Monnier VII. p. 135) eine Erläuterung erfährt durch die Stelle: „im Borgo ließ er den Palast Raphael's von Urbino aus Backsteinen und Mörtelguß bauen; Säulen und Eckſteine in dorischem Geschmack und in Rustico; kurz, dieß Werk ist schön und die Gußarbeit völlig neu." Ungeachtet dieser Hinweisungen hat man doch bis in die neueste Zeit einen Palast im Borgo für das Wohnhaus Raphael's gehalten, das weder Säulen von Stucco noch Rustico-Eckſteine hat: den Palast des Monsignore dall' Aquila. Erst Visconti hat durch die Entdeckung eines Kupferstichs von Antonio Lafreri in der Sammlung des Palastes Corsini, mit der Unterschrift: „Raph. Urbinat. ex lapide coctili Romae exstructum" und mit der Jahrzahl 1519 den Irrthum aufgeklärt, und das wahre Wohnhaus Raphael's ans Licht gebracht.**)

*) Vasari, ed. Lemonnier. T. VIII. p. 222. not. 5. Die Originalskizze dazu befindet sich in der Sammlung der Uffizien.

**) Visconti, istoria del ritrovamento delle spolie mortali di Raffaello Sanzio . . . Roma 1833.

Die Erdgeschosse römischer Häuser enthalten nur selten wirkliche Wohnräume; sie sind dem Verkehr, und — fast möchte man sagen — dem Kehricht gewidmet, Schuppen, Magazinen, Werkstätten, Kaufläden u. dgl. Raphael's Wohnhaus hat nur ein Stockwerk über dem Erdgeschoß; dieses mit starkem, tiefeingeschnittenem Rustico bekleidet, durch halbkreisrunde Arcaden in fünf Abtheilungen getheilt, 7 Met. hoch, hat an jeder Seite des in der Mitte befindlichen Eingangs zwei Läden, und über jedem, wie über dem Eingang ein kleines rundes, oder mit einem Bogensegment oben abgeschlossenes viereckiges Fenster nebst dem dazugehörigen Zimmer der Ladenmiether. Das obere Stockwerk, dessen ganze Höhe 10 M. beträgt, hat 5 Fenster in der Front mit einem Zwischenraum von je $2\frac{1}{2}$ M. der von je 2 Säulen modern-dorischer Ordnung eingenommen ist, die das Gebälk tragen: einen zweitheiligen Architrav, einen Fries mit Triglyphen und ein weitausladendes Hauptgesims. Die Säulen stehen auf Sockeln von 1 Meter 1 Decimeter Höhe. Die Fenster sind rechteckig, im Lichten 5 Meter hoch und 1 Meter 3 Decimeter breit, ein Mißverhältniß, das einigermaßen durch eine Brustwehr von der Höhe der Säulenpostamente gemildert, aber nicht ganz gehoben wird, so daß auch die dreieckigen Giebel, die die Einfassung oben schließen, zu klein erscheinen.

Dieß Haus, das Raphael zu seiner Bequemlichkeit in der Nachbarschaft des Vaticans hatte erbauen lassen, in welchem er Jahre lang gewohnt und unsterbliche Werke ausgeführt, in welchem er sein Leben beschlossen, ist — bis auf einen Rest des rechten Eckpfeilers — zerstört, umgebaut, oder dem Palast Accoromboni einverleibt. Nach Raphael's Tode aber ist es vom Cardinal da Bibiena, dem es als Vermächtniß des edelsinnigen Freundes zugefallen, wegen seines noch in demselben Jahr

(9. Nov. 1520) erfolgten Todes nicht bewohnt worden, wohl aber ist es im Besitz seiner Familie geblieben bis zu der noch unbekannten Zeit seiner Zerstörung.

Der Bau der Peterskirche war, wie wir wissen, nach langer Unterbrechung der von Nicolaus V. begonnenen Arbeiten von Julius II. wieder aufgenommen und Bramante übertragen worden. Nach dessen Plan, den man freilich nur aus Abbildungen von Münzen der Päpste Julius und Leo kennt, sollte die Kirche auf dem Grundriß eines griechischen Kreuzes erbaut, mit einer großen Kuppel überwölbt und mit 2 Seitenthürmen versehen werden. Von Vasari wissen wir, daß Bramante, nachdem am 18. April 1506 der Grundstein (unter dem Pfeiler der h. Veronica) gelegt worden, mit unausgesetztem Eifer und freilich auch in großer Hast an dem Bau gearbeitet, die vier großen Pfeiler für die Bogen, die die Kuppel tragen sollten, emporgeführt, den Anfang mit den Tribunen des Mittelschiffs und des südlichen Querschiffs gemacht, auch sonst noch einige bauliche Einrichtungen für kirchliche Feierlichkeiten getroffen hatte, als der Tod ihn abrief.

Raphael's und seiner Collegen nächste Aufgabe war, den Kuppelpfeilern, die zu schwach befunden wurden, verstärkte Fundamente zu geben. Dabei aber entwarf er einen neuen, vom bisherigen ganz abweichenden Plan.

Bramante's Plan stand in der genauesten Verbindung mit dem von Michel Angelo entworfenen colossalen Grabmal Julius II., dem eigentlichen Beweggrund dieses Papstes für die Wiederaufnahme des Baues von S. Peter, da jede für jenes projectierte Capelle ihm zu klein erschien. Dieses Grabmal, bestimmt, alle andern, seit dem Adrianeum in Rom errichteten Grabmäler an Größe und Großartigkeit zu übertreffen, sollte,

nach der Beschreibung Vasari's*), ganz frei stehen und von allen vier Seiten zugänglich sein, und auf Grund eines Rechtecks von 18 zu 12 Ellen errichtet werden. Nach der Höhe war es auf 3 Stockwerke berechnet, deren unterstes eine offene Gruftcapelle für den (wirklichen) Sarg des Papstes war. An der Außenseite derselben waren Nischen angebracht, zwischen denen Karyatiden in Hermenform das Gesims stützten, und an welche unbekleidete Gefangene gebunden waren, Sinnbilder der vom Papst der Kirche unterworfenen Provinzen, und „sinnreicher Künste und Fertigkeiten, welche sich nicht weniger dem Tode unterworfen, als von diesem Papste zu ehrenvoller Thätigkeit berufen darstellten." Auf den Ecken des ersten Gesimses befanden sich vier große Figuren: das thätige und das beschauliche Leben, Moses und Paulus. Vom Gesims aus stieg das Werk, stufenweis sich verjüngend in die Höhe; zunächst mit einem Fries mit Bronze-Reliefs, Kinder- und andern Figuren und Verzierungen; darüber 2 Gestalten, die eine der Himmel, die andere die Erde, beide den Sarkophag mit der Gestalt des Papstes tragend, erstere voll Freudigkeit über den Eintritt einer solchen Seele in das Reich der Seligen, die andre voll Trauer über ihren Verlust für das irdische Leben. Zu dem ganzen Werk gehörten 40 Statuen; Reliefs, Engel, Verzierungen und architektonische Gliederungen nicht gerechnet.

Einem so colossalen Grabdenkmal zu voller Geltung zu verhelfen, konnte keine Kirchenanlage geeigneter erscheinen, als die das griechische Kreuz im Grundriß darbot, dessen Mittelpunkt unzweifelhaft angegeben ist und unverrückbar feststeht.

Da nach Julius' Tode für sein Grabmal, dessen Ausfüh-

*) Ich folge der Beschreibung Vasari's (D. A. V. S. 290), die genauer, als diejenige Condivi's zu sein scheint.

rung schon früher ins Stocken gekommen, nicht viel mehr geschah, Leo auch dem Gedanken, es zum Mittelpunkt der Peterskirche zu machen, nicht Folge geben mochte, lag für Raphael die Abweichung vom Plane Bramante's nahe, um so mehr als ihm die Form des griechischen Kreuzes den nationalen Traditionen nicht zu entsprechen, und dem Cultus der katholischen Kirche unangemessen schien, während ihm das lateinische Kreuz mit seiner tiefen Perspective der Erregung der Phantasie viel günstiger vorkommen mußte.

Raphael entwarf demnach einen neuen Plan, und fertigte ein neues Modell (oder veränderte auch vielleicht nur das Modell Bramante's nach seinem Plan). Modell und Zeichnungen sind verloren; nur der Grundriß ist in einer Copie erhalten, die von Serlio (Tutte l'opere d'Architettura di Sebastiano Serlio, raccolte da Scamozzi, Venet. 1545. 2. Aufl. 1584) mitgetheilt wird. Danach bildet der Grundplan ein lateinisches Kreuz mit halbkreisförmig abgeschlossenen Kreuzarmen und gleichartigem Gipfel (der Absis). Das Langhaus ist dreischiffig und hat an jedem Seitenschiff 5 Capellen, wodurch es gewissermaßen fünfschiffig wird. In der Kreuzung zwischen Chor, Quer- und Mittelschiff stehen Bramante's colossale Kuppelpfeiler, aus dem Fünfeck construiert, an jeder längern Seite mit einer großen, an den kürzern mit je einer kleinen Nische. Diesen Pfeilern gegenüber stehen die gleichartigen, nur aus dem Rechteck construierten, aber auch mit Nischen versehenen Pfeiler der Halbkuppeln der Absiden des Chors und des Querschiffs, deren Umfassungsmauern im Innern ein parallel laufendes System von Pfeilern, Nischen und Säulen entspricht, und einen reichgestalteten Chorumgang bildet. Die Winkel zwischen den Absiden des Chors und der Querschiffe sind rechtwinklig ausgefüllt, derart daß sie nur als die durch die Absiden unterbrochene Fortsetzung

und im Rechteck abgeschlossene Vollendung der Umfassungsmauern des Langhauses angesehen werden können. Die Pfeiler des Mittelschiffs sind im Rechteck construiert und haben an jeder Seite eine Nische. Dasselbe gilt von den gegenüberstehenden Pfeilern der Seitencapellen, die in ihrem Grundriß die Hauptzüge des Grundrisses der Kirche wiederholen, das Kreuz mit 3 Nischen und der rechtwinkligen Ausfüllung der sie trennenden Zwischenräume. Vier sehr starke Pfeiler schließen die Westseite; die Vorhalle hat keine Pfeiler, sondern 36 Säulen, in 3 Reihen hinter einander gestellt, aber in verschiedenen Zwischenräumen, so daß die 2 mittelsten und die 2 äußeren Säulenreihen enger stehen, als die beiden andern zwischen ihnen; eine Anordnung, nach welcher auf jeden der 4 westlichen Pfeiler eine einzelne, und eine Doppel-Säulen-Reihe kommt.

Diese letzte, etwas unruhige Anordnung abgerechnet, ist der Plan Raphael's durch und durch harmonisch, und nach meinem Dafürhalten schöner als jeder der andern, die Pläne Bramante's und Michel Angelo's nicht ausgenommen.

Obschon nun Raphael bis zu seinem Tode dem Bau der Peterskirche als oberster Baumeister vorgesetzt war, so geschah doch unter seiner Leitung nichts, als die erwähnte Verstärkung der Kuppelpfeiler, was wohl vornehmlich seinen Grund darin haben mochte, daß die Hauptquellen für die Baucasse, die Ablaßgelder, unter dem Einfluß der in Deutschland begonnenen Kirchenreformation zu versiegen begannen.

Dagegen konnte Raphael einen zweiten, vom Papst ihm übertragenen Bau, die Loggien im Hofe von S. Damaso, mit besserm Erfolge fördern. Wer war in Rom, im Vatican und hätte das Gefühl von Größe und Schönheit vergessen, das ihn beim Eintritt in diesen Hof überkommen? aus wessen Ge-

dächtniß könnte das Entzücken verschwinden, mit welchem er aus den Loggien desselben auf und über die ewige Stadt nach dem Albaner- und Latinergebirg mit seinen Blicken geschweift? Der Dank dafür gebührt Raphael, der hier nach Bramante, der das Werk begonnen, als Baumeister gewaltet!

Der Hof ist viereckig (ursprünglich an drei Seiten, jetzt auch an der vierten geschlossen). Der Palast des Vaticans erhebt sich mit 3 Stockwerken über das Erdgeschoß. Dieses ist von Backsteinen ganz schmucklos aufgemauert, mit zum Theil offnen, zum Theil geschlossenen, ganz einfachen Arcaden gegen den Hof, 12 an jeder längern, 9 an jeder kürzern Seite, zwischen denen flache glatte Wandpfeiler zum Gesims aufsteigen. Soweit war Bramante gekommen, als Raphael eintrat, einen neuen, reichen und schönern Plan für die Fortführung des Baues entwarf, ein Modell danach herstellte, und zur Ausführung desselben vom Papst unter Beifallsbezeugungen ermächtigt wurde. Der vollendete Bau, wie er noch dasteht, ist dieses sein Werk! Die Arkadenreihe hat er natürlich als maßgebend für die obern Stockwerke betrachtet; die Wandpfeiler aber zwischen den Arcaden hat er nur bis zum Beginn des Halbkreises der Bogen aufgeführt, und mit Gesimsen versehen, auf welchen die feingegliederten Archivolten auffitzen; das obere durchlaufende Gesims aber ruht auf Halbsäulen modern-dorischen Styls, die an den Wandpfeilern emporgeführt sind. Ihre Sockel sind durch Balustraden mit Zwergsäulen verbunden. Diese Arcaden gehören zu einem hinter ihnen und vor den Palast fortgeführten Corridor, dessen Decke aus kleinen Kuppelgewölben in der Zahl der Arcaden besteht. Dieselbe Anordnung wiederholt sich im zweiten Stockwerk, nur daß an die Stelle der dorischen Ordnung die ionische getreten. Im dritten Stockwerk fallen die Arcaden weg und das Gebälk wird nur durch runde Säulen ionischer

Ordnung gestützt. — Ohne alle Ueberladung macht der Bau den Eindruck der Pracht und fürstlicher Größe, vornehmlich aber durch die Reinheit seiner Formen und Verhältnisse den der Schönheit, den Raphael noch durch den malerischen Schmuck im Innern zu erhöhen gewußt, von welchem oben bereits (S. 101) ausführliche Mittheilung gemacht worden ist.

Ungefähr in diese Zeit fällt der Auftrag des Papstes an Raphael, sich an der Concurrenz für die Façade von S. Lorenzo in Florenz zu betheiligen. Auf die Frage, in wieweit er diesem Auftrag nachgekommen, gibt nur eine flüchtige Zeichnung Antwort, die sich in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht zu Wien befindet, von der wir nicht wissen, ob sie jemals eine bestimmtere Bearbeitung gefunden. Schwerlich aber wird irgend Jemand im Ernste beklagen, daß sie nicht zur Ausführung gekommen, obschon die noch immer ganz kahle, selbst unbeworfene Backsteinfaçade auch keine Zierde der italienischen Haupt- und Residenzstadt ist. Der Façadenentwurf Raphael's hat 5 Abtheilungen neben einander, deren mittlere die 3 Schiffe des Langhauses bezeichnen, neben welchem an jeder Seite ein viereckter Thurm steht. Zu jedem der 3 Schiffe führt ein eigner Eingang, zu jedem Eingang eine eigene, nach vorn offene, nach den Seiten geschlossene, gewölbte, im Halbkreis überbogte Vorhalle, deren Anordnung deutlich an die Seitencapellen der Peterskirche erinnert, und deren mittelste eine Bogenöffnung nach außen hat, bedeutend höher, als die ganze Kirche. Diese 3 Bogenöffnungen sind durch je eine breite Mauerfläche geschieden, die durch Säulen mit verkropften Gesimsen und Nischen belebt wird; eine Composition, die sich auch bei den Thürmen wiederholt, deren unteres Stockwerk statt der Bogenöffnungen Mauerblenden gleicher Form und von gleicher Größe mit den Vorhallenbögen der Nebenschiffe hat. Ueber dem durch jene

niederen Bogen bestimmten Erdgeschoß folgt ein sehr niedriges erstes Stockwerk in Form aufgestellter Kästen, von Pilastern eingefaßt, die der untern Säulenstellung entsprechen und unterbrochen von dem Bogen der mittlern Vorhalle, die die ganze Höhe dieses Stockwerks einnimmt. Ueber diesem Bogen steht in ganz gleicher Kastenform mit derselben Einrahmung und mit dem obern Abschluß eines flachen Giebels ein kreisrundes Fenster in der Mitte, die Vorderwand des Mittelschiffs, an welche sich zu beiden Seiten, die Dächer der Nebenschiffe zu bedecken, geschwungene Strebepfeiler in Gestalt umgelegter Tragsteine anlehnen. Sie sind zugleich bestimmt, die unangenehme Lücke zwischen dem Mittelschiff und den beiden Thürmen auszufüllen, die ohne eigentliche Verbindung mit dem Bau, demselben nur beigefügt erscheinen. Denn wenn auch Raphael den von Bramante schon für die Peterskirche gefaßten Plan von zwei Glockenthürmen an der Façade wieder aufgenommen: von der italienischen Vorstellung eines abgesonderten Campanile hat er sich doch nicht ganz frei machen können. Was nun diese selbst betrifft, so muß man vor allem daran das sonst so sichere Gefühl Raphael's für die Proportionen vermissen Thut schon das niedrige Stockwerk über dem Erdgeschoß dem Auge weh, erscheint das zweite noch viel zu niedrig zu seiner Breite, was soll man zu der unförmlichen Masse des dritten sagen, die alles niederzudrücken droht, was unter ihr ist? Die Breite der Thürme hat nahebei die Breite der Mittelschiff-Front; es kann den Eckpilastern und Säulen, Nischen und Fenstern nicht gelingen, diese schwere Masse zu beleben, der noch obendrein durch die vielen Horizontalen, mit denen sie sich streng an das Kirchengebäude anschließt, alle Kraft des Emporstrebens gehemmt wird. Vergeblich ist dann auch schließlich der Versuch, mit Nachahmung der Pyramiden einiger ältrer florentinischen Kirchthürme, den

seinigen einen leichten Abschluß zu geben. Um eine hohe Pyramide in der Mitte hat er vier kleinere gruppiert; aber abgesehen von dem Eindruck der Last, den sie hervorbringen, stimmen sie nicht zu dem von der Horizontale beherrschten Styl des Ganzen, das, ausgeführt, immer nur den Eindruck der Schwerfälligkeit und des Mangels an architektonischer Einheit hätte machen müssen.*)

Hatte Raphael dieser Aufgabe sich mit sichtlich geringem Interesse unterzogen, so wendete er dafür die größte Sorgfalt auf einen andern Plan, zu welchem er von Gianotto Pandolfini in Florenz, Bischof von Troja, veranlaßt wurde, der von ihm Zeichnungen zu einem Palast wünschte auf einem in der Stadt gelegenen Grundstücke. Der Palast steht noch, obwohl nicht vollendet, doch wohlerhalten an der Ecke der Straßen S. Gallo und S. Salvestrina und gibt uns das deutlichste Bild von Raphael's Richtung und Befähigung in der Architektur, die sich hier besonders in der Anwendung schöner Proportionen und in belebenden, ein reiches und mannichfaltiges Wechselspiel von Licht und Schatten hervorbringenden Profilierungen kund geben.

Den Grundriß bildet ein ungleichseitiges Viereck mit zwei längern und zwei kürzern Seiten, die Hauptfaçade nach dem Garten gewendet, eine der kürzern Seiten nach der Straße S. Gallo, aus welcher man durch eine mit starkem Rustico umrahmte Einfahrt neben dem Palast zum Eingang in denselben gelangt. Der Palast hat nur ein Stockwerk mit vier Fenstern

*) Abbildung bei C. Pontani a. a. O. Taf. 7. Auf einem zweiten Blatt (Nr. 8) hat Pontani versucht, mit Beibehaltung der Hauptmotive Raphael's und mit einiger Veränderung der Proportionen, einen annehmbareren Entwurf zu Stande zu bringen.

über dem Erdgeschoß, in dessen Mitte eine, in der Front von zwei Säulen getragene Vorhalle zu der Treppe führt. Die Ecken des Palastes haben eine Verstärkung durch abwechselnd längere und kürzere, in rustico zugehauene Steine erhalten, die am obern Stockwerk um ⅓ kürzer sind, als am Erdgeschoß. Die Fenstereinfassung ist der antiken Tempel-Architektur entlehnt: über einem Sockel, im obern Stockwerk einer durchbrochenen Brustwehr, steigen zu Seiten des Fensters zwei Säulen, im Erdgeschoß modern-dorischer, im obern Stockwerk modern-ionischer Ordnung auf und tragen über entsprechendem Architrav und Fries einen Giebel, der abwechselnd flach dreieckig oder flachrund ist. Die Arcaden der Vorhalle sind halbkreisrund. Ein durchlaufendes, mit dem Mäander verziertes Gesims scheidet das Erdgeschoß von dem obern Stockwerk. Dieses wird von einem weitausladenden Hauptgesims bekrönt, auf welches Raphael deutlich den größten Fleiß verwendet hat. Ueber einem breiten Fries, auf welchem in schöngeformten lateinischen Initialen in vergoldetem Erzguß die Worte stehen: IANNOCTIVS. PANDOLFINVS. EPS. TROIANVS. LEONIS. X. ET. CLEMENTIS. VII. PONTI. MAX. BENEFICIIS. AVCTVS. tritt das aus schwächern und stärkern Rundstäben und Wellen, aus Plättchen und Platten, mit Zahnschnitten und mit geschwungenen Tragsteinen versehene Gesims wie ein breiter, vielgegliederter Schirm weit vor. Die gleiche Sorgfalt ist auch den Fenstereinfassungen und der Vorhalle gewidmet. Die Wirthschaftgebäude sind so gelegt, daß ihre vier Fenster gegen die Straße S. Gallo gerichtet sind und das Portal die Mitte bildet zwischen ihnen und dem Palast. Der den Palast umgebende Garten erhöht womöglich die Schönheit des Gebäudes, dessen Ausführung von Raphael dem Giov. Francesco da Sangallo übergeben, erst nach dessen Tode 1530 durch seinen Bruder Bastiano Aristotele vollkommen

zu Stande kam, wie schon aus der Inschrift des Hauses, die auf Papst Clemens Rücksicht nimmt, zu vermuthen war.*)

Ein zweites Wohnhaus in Florenz, zu welchem Raphael Zeichnungen und selbst ein Modell gemacht, ist das des Uguccioni am Platz der Signoria. Es wird zwar von Einigen ihm ab- und dem Michel Angelo, oder dem Palladio oder auch dem Bosio zugesprochen; aber wohl mit Unrecht; denn in der That hat es die Eigenthümlichkeiten, die Raphael's Architektur kennzeichnen; nur erwecken mir die Mißverhältnisse der schmalen hohen Fenster mit ihren sehr schweren Giebeln, und die zu ihrer Höhe zu dünnen Halbsäulen einigen Zweifel an der genauen Benutzung des ursprünglichen Planes, wenn dieser wirklich von Raphael herrührt. Das Haus hat nur drei Fenster in der Breite und zwei Stockwerke über dem Erdgeschoß und macht doch den Eindruck eines Palastes durch seine Anordnung, Proportionen und Ornamente. Das Erdgeschoß von starkem Rustico hat zu beiden Seiten des Eingangs einen Kaufladen. Es schließt mit einem schön verzierten Gesims ab, über welchem eine (jetzt freilich charakterlos modernisierte) Balustrade in der ganzen Breite des Hauses vortritt, so daß man aus jedem der Fenster an die Luft treten kann. Die Fensterverdachungen werden von geschweiften Consolen getragen; sie sind im ersten Stockwerk flachrund, im obern flachdreieckig, freilich nicht flach genug, um leicht genug zu erscheinen. Zwischen den Fenstern und auch an der Außenseite der beiden äußern steht je ein Säulenpaar auf Sockeln, im ersten Stockwerk ionischer, im zweiten korinthischer Ordnung. Beide Stockwerke sind durch ein Gebälk und Gesims korinthischer Ordnung getrennt, über welchem eine Balustrade, gleich

*) Abbildung der Straßenseite bei C. Pontani a. a. O. Taf. 17. Grundplan u. Details Taf. 19. — Grandjean de Montigny et A. Famin, Architecture Toscane, Paris 1815. Taf. 33–36.

der untern, die ganze Breite des Hauses einnimmt. Das Hauptgesims fehlt; hat aber sicher in Raphael's Plan nicht gefehlt, sondern scheint in Folge einer in dem Baufonds eingetretenen Ebbe nicht zur Ausführung gekommen zu sein. Wenn irgendwo, so sieht man hier in der Eintheilung und Verzierung der Gesimsglieder wie in der Zeichnung der Capitäle und allem Detail das eifrige Bemühen Raphael's, nach den Resten und Lehren der antiken Baukunst seinen architektonischen Formensinn auszubilden.*)

Noch drei städtische Wohngebäude und eine Villa machen Ansprüche an Raphael als ihren Schöpfer; wir haben sie in Rom und — da sie jetzt zum Theil nicht mehr stehen — in der Geschichte aufzusuchen.

Das erste derselben ist der Palast Branconio dall' Aquila, bis zu Visconti's früher erwähnten, im Jahre 1833 gemachten Entdeckung für Raphael's Wohnhaus gehalten, niedergerissen bei der Erweiterung des Petersplatzes zu Gunsten der Säulenhalle des Bernini, um 1660. Dieser Palast, der links am Ende des Borgo nuovo stand mit der freien Aussicht auf die Peterskirche, ist größer, als die übrigen Raphaelischen Wohnhäuser, indem er vier Reihen Fenster übereinander hat, obschon nur eine Eintheilung von zwei Stockwerken über dem Erdgeschoß. Dieß hat außer einer modern-dorischen Säulenstellung zwischen Blendarcaden und dem Portal die üblichen Magazine oder Schuppen mit den kleinen Fenstern unter dem Bogen zu den über den Magazinen gelegenen Zimmern. Ein entsprechendes Gebälk und Gesims scheidet das Erdgeschoß vom ersten Stockwerk, das in zwei Abtheilungen sich darstellt. Die untere,

*) Abbildung bei C. Pontani a. a. O. Taf. 15. Details Taf. 16. — Grandjean de Montigny und A. Famin, a. a. O. Taf. 46. 47.

für die Wohn- und Geſellſchaftsräume beſtimmt, hat Fenſter nach Raphael's üblicher Anordnung, mit gegliederter Einrahmung, ioniſche Säulen zu beiden Seiten, mit abwechſelnd flachdreieckigen und flachrunden Giebeln auf ioniſchem Gebälk; zwiſchen den Fenſtern und an den Ecken Niſchen, deren verkropfte Sockel mit den gleichartigen Sockeln der Säulen ein lebhaftes Licht- und Schattenſpiel bewirken. Noch belebter wird die Mauerfläche über den Fenſtergiebeln, wo Bildnißmedaillons, Masken, Adler und Feſtons in Stuccatur von Giov. da Udine, wie Vaſari berichtet, a. a. O. V. 26., zwiſchen den kleinen Fenſtern der hier befindlichen Dienſtwohnungen angebracht ſind. Die Fenſter der oberſten Abtheilung ſind rechteckig, der durchgehende Sockel mit verſchiedenartigen Vierecken in Relief, die Wandflächen durch viereckige Mauerblenden verziert; das Ganze von einem Haupt-Geſims mit Tragſteinen und einer durchbrochenen Attike bekrönt.*)

Der Palaſt Coltrolini, auch Caffarelli, jetzt Vidoni, bei S. Andrea della Valle wird auf Grund eines bereits 1549 von Ant. Lafrery veröffentlichten, mit der Unterſchrift: „Raph. Urbinat. ex lapide coctili Romae exstructum“ verſehenen Kupferſtich dem Raphael als eine Arbeit vom Jahre 1515 zugeſchrieben. Er hat zwei Stockwerke über dem in Ruſtico bekleideten Erdgeſchoß, das ganz nach römiſcher Weiſe dem Verkehr gewidmet iſt. Die Fenſter des erſten Stockwerks ſind im hohen Rechteck geſtaltet, ohne die üblichen Fenſterverdachungen, durch gekuppelte modern-doriſche, ſtarkvortretende Säulen geſchieden, deren Sockel in Verbindung mit den Fenſterbruſtwehren die Façade ſehr beleben. Das oberſte Stockwerk iſt durchaus

*) Abbildung bei C. Pontani a. a. O. Taf. 6. (auch 4.) — Früher bei P. Ferrerio, Pal. di Roma. I. Taf. 15. — J. Sandrart's Akademie. III. 2. Taf. 3. als das Haus Raphael's.

schmucklos, wenn man nicht etwa auf ganz glatte Lesinen und ein sehr unbedeutendes Hauptgesims einigen Werth legen will. In der ebengenannten Abbildung hat der Palast 5 Fenster in der Front; bei Ferrerio a. a. O. hat er bereits deren 9; in der Akademie von Sandrart 12 und bei C. Pontani 14, nebst noch einem Portal und 2 Fensterblenden im Erdgeschoß. Es scheint, daß die Abtheilung mit den ersten 6 Fenstern links, und die andere mit den letzten 3 Fenstern rechts einer spätern Erweiterung des Palastes angehören. Ich vermisse in dieser Zeichnung die gleichmäßige Durchführung des Styls, die Schönheit architektonischer Gliederungen, die Harmonie und Ruhe, die Raphael auch bei der Anwendung verschiedener Bauformen zu gewinnen verstanden, wenn auch gegen die Proportionen, wenigstens der ältesten Zeichnung, nichts einzuwenden ist.

Viel mehr übereinstimmend mit den übrigen architektonischen Entwürfen Raphael's ist das dritte dieser römischen Wohnhäuser, das noch im Borgo nuovo steht und erst in neuester Zeit zu seinem rechten Namen gekommen ist. Es galt früher für das Haus des Dichters Jacopo Sadoleto; seit man aber am Fries der Nebenseite des Hauses die Inschrift: „Leonis X. Pont. Max. Liberalitate Jacobus Brixianus Chirurgus aedificavit" entdeckt und in Gaetano Marini's „Archiatri Pontificj Roma 1784" die Notiz gefunden hat, daß Leo X. im J. 1515 den Platz an der Ecke der Via Sistina und Alexandrini, denselben, wo besagtes Haus steht, (um 1000 Duc.) angekauft, war jede Ungewißheit über den ursprünglichen Besitzer, den Leibchirurg Giacomo di Bartolommeo von Brescia, gehoben. Es hat zwar durch eine moderne Restauration viel, aber doch nicht alles verloren. Das in Rustico gekleidete Erdgeschoß hat das gewöhnliche unschöne römische Aussehn mit Magazinen und kleinen Fenstern darüber. Es bildet aber einen wirksamen

Unterbau für die beiden obern Stockwerke, deren erstes über seinen Fenstern die üblichen abwechselnden Verdachungen, und zwischen denselben und an den Ecken dreitheilige Pilaster hat, die ein dorisches Gebälk tragen. Die Fenster des obersten Stockwerks sind kleiner und ohne Verdachungen. Sie haben wohl Pilaster zwischen sich und an den Ecken, aber kein Hauptgesims, das entweder herabgeschlagen, oder nie ausgeführt worden. Von auffallender Schönheit sind die Proportionen: das Erdgeschoß hat fast dieselbe Höhe wie das erste Stockwerk; das zweite ist nur halb so hoch; die Höhe des Erdgeschosses bis über die Magazine ist $^1/_4$ der Gesammthöhe (das fehlende Gesims eingerechnet); das ganze Erdgeschoß $^1/_3$ des ganzen Hauses mit dem Dach.

Zu den Bauwerken Raphael's wird auch die Villa Madama an dem Monte Mario bei Rom gerechnet. Die Nachrichten darüber bei Vasari, auf den wir immer in diesen Dingen als Gewährsmann in erster Linie verwiesen sind, lauten widersprechend.*) Im Leben des Giulio Romano (D. A. III, 2. S. 384) sagt er: Der Cardinal Giulio von Medici, nachmals Clemens VII., hatte zu Rom unterhalb Monte Mario einen Platz an sich gebracht, wo außer einer herrlichen Aussicht, ausgezeichnet durch fließendes Wasser, einiges Gehölz am Ufer und eine schöne Ebene längs des Tiberstromes bis Ponte molle, zu beiden Seiten durch Wiesenflächen begrenzt und mit einer Ausdehnung bis fast zum Thor von St. Peter. Dort gedachte der Cardinal auf dem höchsten Punkt des Ufers, auf abdachender Fläche, einen Palast mit bequemen Zimmern und Loggien, umgeben von Quellen, Gärten und Gebüschen zu erbauen und durch

*) Der Brief Raphael's, in welchem er dem Grafen Castiglione „la casa che fa edificare Monsignore Rmo de' Medici" beschreibt, ist bis jetzt noch nicht aufgefunden worden. Vgl. Pungileoni a. a. O. p. 181.

alle nur denkbare Annehmlichkeiten zu verschönen und beauftragte Giulio mit der Ausführung. Dieser war bereit, legte Hand ans Werk und baute in großer Vollkommenheit den Palast, damals die Vigna der Medici, jetzt der Madama genannt. Der Lage des Orts und dem Willen des Cardinals gemäß gab er der Vorderwand die Form eines Halbcirkels nach Art eines Theaters, mit einer Abtheilung Nischen und Fenster nach ionischer Ordnung, so schön, daß Viele glauben, der erste Entwurf dazu sei von Raphael und das Werk nur von Giulio weiter gefördert, der sodann daselbst eine Menge Malereien ausführte in den Zimmern und anderwärts, besonders in einer schönen Loggia hinter dem ersten Eingangsraum, die ringsum durch große und kleine Nischen verziert war, worin eine Menge antiker Statuen aufgestellt wurden. .... Er erwarb durch dieses Werk viel Lob, sowie durch alles, was er für diesen Ort Kunstreiches zeichnete und ausführte, Fischbehälter, Fußböden, Quellen, Grotten, Bosquets und andere ähnliche Dinge, die er schön, nach guter Regel und mit Einsicht anordnete."

Im Leben Raphael's aber (D. A. III, 1. S. 230) hatte er von diesem Bau kurz und bündig gesagt: „Raphael verfertigte die architektonischen Zeichnungen zu der Vigne des Papstes."

Leicht könnte man auf die Vermuthung kommen, daß Vasari später diese Angabe habe zurücknehmen wollen, indem er sie nur noch als eine, offenbar ungegründete „Meinung Vieler" bezeichnet, und bei seiner persönlichen Bekanntschaft mit Giulio Romano würde diese Berichtigung von Entscheidung sein. Allein sie erleidet eine wesentliche Modification durch eine Stelle in Seb. Serlio's Buch „Cinque libri d'Architettura, Venezia 1551", in welcher er in Bezug auf die Villa der Medici sagt: „Vor Rom, nahe am Monte Mario, ist eine Stelle so ausnehmend schön und in allen ihren Theilen zu einem Lustort geeignet;

von welchen Theilen ich lieber schweige, als nur wenig sage. Aber nur auf eines will ich die Aufmerksamkeit lenken: auf die Loggia und ihre Façade, nach der Zeichnung des göttlichen Raphael von Urbino, obgleich er andere Wohnungen gebaut, und andere große Dinge begonnen hat." Demnach scheint die Loggia jedenfalls nach Raphael's Zeichnung ausgeführt, wenn auch bei der Ausführung der übrigen Theile Giulio durchgreifende Veränderungen des ersten Entwurfs nach eignem Ermessen vorgenommen hat. Nach Serlio's Angaben enthält der erste Entwurf einen halbkreisrunden offnen Vorhof mit einer Säulenstellung, bestimmt für eine Galerie, von der aus man die prachtvollste Aussicht über Rom und die Umgegend in Weite und Breite haben mußte. In der Mitte des Halbkreises führte die Einfahrt in die Vorhalle, und durch diese in eine große, gegen den Garten offene Loggia von drei quadratischen Abtheilungen, deren mittelste mit einem Kuppelgewölbe, deren beide andern mit Kreuzgewölben überdeckt waren. Jede der Seitenabtheilungen hatte an zwei Seiten Absiden von gleichem Durchmesser mit cassettierten Halbkuppeln und mehren Nischen, und war offen gegen die mittlere und gegen den Garten. Die Façade gegen diese Seite hat im Erdgeschoß, den drei Abtheilungen entsprechend, drei große, halbkreisrunde, auf starken, durch vortretende ionische Säulen verstärkten Pfeilern ruhende Arkaden. Den Säulen entsprechen im obern Stockwerk korinthische Pilaster, zwischen denen die üblichen Raphaelischen Fenster, drei an der Zahl, so eingesetzt sind, daß die Mauermasse bei weitem überwiegt. Die Loggia wurde mit reizenden Arabesken und Figuren — zum Theil vielleicht noch nach Raphael's Zeichnungen — ausgemalt und von Giovanni da Udine mit mannichfachen Stuccaturen geschmückt.

Nach dem Tode des Papstes Clemens VII., der die Villa

hatte erbauen lassen, kam sie in Besitz des Capitels von S. Eustachio, und wurde diesem von Carls V. natürlicher Tochter, Margaretha von Oestreich, der Gemahlin Alexanders von Medicis, und in zweiter Ehe Ottavio Farnese's, abgekauft, und erhielt damit ihren jetzigen Namen „Villa Madama". Durch Erbschaft kam sie mit der Farnesina, dem Palazzo Farnese und den Farnesianischen Gärten auf dem Palatin an die neapolitanische Königsfamilie, die sie gänzlich vernachlässigte, so daß sie jetzt als Ruine nur noch zu einer Bauernwohnung dient, und von ihrem reichen Bilderschmuck Jahr um Jahr mehr verschwindet. Ausgebaut ist sie nie worden.

Zu diesen seinen architektonischen Arbeiten hatte sich Raphael, wie wir aus seinem Brief an Bald. Castiglione wissen, vornehmlich in den Schriften des Vitruvius Raths erholt, die von seinem hochbetagten Freunde, M. Fabio Calvo aus Ravenna, für ihn in's Italienische übersetzt worden waren.

Raphael unter Leo X.

Von 1518 bis 1520.

Begreiflicher Weise mehrten sich die Aufträge und steigerten sich die Anforderungen an Raphael, den größten und gefeiertsten Künstler der neuen Zeit derart, daß alle seine Kräfte auf's höchste in Anspruch genommen wurden. Denn wenn er auch hin und wieder eine Bestellung ablehnte, wie z. B. die des Bischofs von Modena, das Refectorium des dortigen Benedictinerklosters auszumalen*), so blieben ihm doch Arbeiten genug, die ihm verwehrten, die Stunden des Tags mit etwas anderem auszufüllen, als mit der anstrengendsten Thätigkeit. Galt es doch die vielen begonnenen Werke (von denen ich bereits berichtet) sowie eine große Anzahl neuer, theils selbst zu vollenden, theils unter seiner Leitung und Oberaufsicht vollenden zu lassen; ebenso Entwürfe und Cartons zu neuen Gemälden zu zeichnen und für deren Ausführung zu sorgen. Dazu kamen seine Verpflichtungen als Baumeister der Peterskirche und Oberaufseher aller Bauten, Schnitzwerke und Malereien im vaticanischen Palast,**) nebst andern architektonischen Aufträgen; seine Untersuchungen, Ver-

*) Gregorii Cortesi Opera omnia, Patavii 1774. T 11. Bei Pungileoni a. a. O. p. 199.

**) Vasari D. A. III, 1. S. 230.

messungen und Zeichnungen der Ruinen Roms, sowie die Aufsicht über die Erhaltung antiker Denkmäler und die Benutzung der aufgefundenen Trümmer derselben. Er hielt sich, wie Vasari berichtet, Zeichner in ganz Italien und in Griechenland, und versäumte nichts, sich zu verschaffen, was der Kunst zum Nutzen gereichen konnte.*) Es fehlte nicht an Correspondenzen und vielerlei schriftlichen Arbeiten; ja selbst von kunstgeschichtlichen Aufzeichnungen Raphael's spricht Vasari und führt sie unter den Quellen an, aus denen er Nachrichten für seine „Lebensbeschreibungen" geschöpft; leider! ohne uns zu sagen, woher er diese Aufzeichnungen genommen, und wohin sie möglicher Weise gekommen; so daß sie, da wir auch sonst von keiner Seite einen Fingerzeig zu ihrer Auffindung haben, vorläufig für verloren zu halten sind. Selbst über ihren Inhalt gibt Vasari keine Kunde und sagt nur, daß er sie benutzt habe.

Gegenüber einer so großen, die Kräfte eines einzigen Menschen nothwendig weit übersteigenden Thätigkeit können wir uns der Frage nicht erwehren, auf welche Weise er seinen Aufträgen genügen konnte, und wie die Werke, die seinen Namen tragen, zu Stande gekommen? Selbstverständlich ist die Hülfe, die er als Architekt und auch bei der Aufnahme der Denkmäler des Alterthums hatte; bemerken wir doch selbst in seinem auf letztre bezüglichen Brief an Leo X., daß er bald in seinem, bald in Mehrer Namen spricht. Dieselbe Voraussetzung besteht in der Regel bei Gemälden nicht: man denkt nur an den Künstler, dessen Namen sie tragen, und bildet sich danach sein Urtheil. Verfolgen wir aber die Entstehungsgeschichte eines Gemäldes bis zu seiner Vollendung, so werden wir zugleich auf die Punkte geführt, auf die es bei der Werthschätzung desselben hauptsächlich ankommt.

*) Vasari D. A. III, 1. S. 228.

Keine Ansicht über Malerei ist — namentlich in unsern Tagen — weiter verbreitet und nachdrücklicher behauptet worden, als: daß „ein Maler vor allem malen können muß;“ mit andern Worten, daß der Hauptwerth eines Gemäldes — ohne Rücksicht auf etwaige andere Vorzüge — in der coloristischen und technischen Ausführung bestehe. Kaum denkt man daran, daß diese Ansicht das gleichwiegende Verlangen rechtfertigen würde, den Bildhauer nur nach seiner Fähigkeit den Marmor zu bearbeiten beurtheilen, und selbst dem Architekten die Maurer-, Steinhauer- und Zimmermanns-Arbeiten aufbürden zu dürfen. Wie aber würde unter strenger Erfüllung dieser Forderungen die Zahl der Kunstwerke zusammenschmelzen! Wo blieben die Gemälde von Rubens, die nach Hunderten, vielleicht nach Tausenden zählen? Welche Bildhauerwerke dürften den Namen Thorwaldsens tragen, der niemals (oder wenigstens äußerst selten) Hammer und Meißel in die Hand genommen?

Wir haben demnach auch Raphael's Theilnahme an seinen Werken, namentlich seit der hochgesteigerten Vermehrung der Aufträge, als eine in verschiedener Weise beschränkte betrachtet, und es kommt nur darauf an, sich über eben diese verschiedenen Weisen Rechenschaft zu geben. — Hatte er sich anfangs für Nebendinge (architektonisches, ornamentistisches, landschaftliches Beiwerk, für Draperien u. dgl.) oder für Nebenfiguren fremder Hülfe bedient, so war er doch bald, wie wir gesehen haben, genöthigt, ganze Gemälde, ja ganze Gemäldefolgen, den Händen seiner, allerdings mit großer Sorgfalt herangebildeten Schüler anzuvertrauen, ohne an der Ausführung selbst sich betheiligen zu können. Er zeichnete den Carton, gab ihnen auch wohl einzelne dafür gemachte Studien zur Benutzung; er beschränkte sich auch wohl auf eine kleine, mit Licht und Schatten ausgeführte Zeichnung, ja sehr häufig auf einen nur flüchtigen Entwurf im Umriß. Bedenkt man nun,

wie viele Schüler er zugleich bei den ihm übertragenen Frescomalereien beschäftigte, so ergibt sich von selbst, daß die Ausführung deren alleinige Aufgabe bleiben mußte.

Ein anderes Verhältniß konnte bei den Staffelei-Gemälden eintreten. Frescogemälde können nur Theil für Theil auf stets frisch aufzutragendem Grunde ausgeführt werden, so daß der Künstler was er an einem Tage begonnen, an demselben auch vollenden muß. Oelgemälde hingegen können nach und nach durch Uebermalen und Lasieren zu Ende geführt werden. Hatte Raphael nun für ein Oelgemälde Einem seiner Schüler einen Carton, eine mehr oder minder flüchtige Zeichnung, ja selbst nur eine Skizze gegeben, so behielt er noch immer die Freiheit, bei der Uebermalung Zeichnung und Colorit zu berichtigen, oder auch mit Lasuren die letzte vollendende Hand anzulegen, den Köpfen den entsprechenden Ausdruck; dem Ganzen die rechte Stimmung und Haltung zu geben und überhaupt den Stempel seines Geistes aufzudrücken. Häuften sich indeß die Aufträge zu sehr, wurden die Forderungen und Mahnungen zu dringend, so mußte er auch wohl in solchen Fällen auf die eigene Betheiligung an der Ausführung verzichten. Und dennoch gab er auch solchen Gemälden seinen Namen, und mit Recht! Denn es blieb ihnen der hohe Werth der ursprünglichen Erfindung, der Composition, der Wahl der Motive, der Anordnung aller Einzelheiten, in Gewändern, landschaftlichem, oder architektonischem Beiwerk u. s. w. und nur die Tiefe und Feinheit des Ausdrucks, die Reinheit der Form, die Klarheit und Schönheit der Färbung und Modellierung, und die Trefflichkeit und Virtuosität der technischen Behandlung, wie sie Raphael zu Gebote standen, werden mehr oder weniger vermißt werden. Und dennoch machen solche Werke in der Nachzeichnung, im Kupferstich, fast ohne Ausnahme den Eindruck unantastbarer Aechtheit Raphaelischer Kunst!

Und wäre dieß nicht der Fall — wie wenig würden wir noch von Raphael's künstlerischen Verdiensten zu sprechen berechtigt sein! Die Zahl seiner Gemälde, die nicht durch die Einflüsse der Zeit, durch Ungeschicklichkeit beim Reinigen, durch Unfälle aller Art Beschädigungen erlitten haben und in Folge davon ein- und mehrmaliger Restauration, selbst stellenweiser Uebermalung unterworfen worden sind, dürfte äußerst gering sein. Hat nicht schon Sebastiano del Piombo kurz nach Raphael's Tode die Fresken in der Stanza dell' Incendio übermalt? Was ist im Vatican und der Farnesina alles durch Carlo Maratta an und zu den Schöpfungen Raphael's gethan worden! Und was wird an seinen Gemälden, wo sich deren finden, noch bis auf diese Stunde renoviert und restauriert! Daß beim Reinigen der Gemälde die oberste, oft vom Firniß gefaßte Farbenlage in Gefahr ist, beim Restaurieren an Harmonie und Fluß leicht Schaden leidet, beim Uebermalen gänzlich verschwindet, ist ohne große Beweisführung ersichtlich. Stellt es sich deßhalb als eine schwierige, großentheils unlösbare Aufgabe heraus, an den einzelnen Gemälden nachzuweisen, welche Stellen oder Figuren von Raphael, welche von Giulio Romano, Francesco Penni, oder einem andern Schüler ausgeführt seien, so sehen wir uns um so mehr bei dem Studium Raphaelischer Kunst auf die Composition und die sie beseelenden Gedanken angewiesen.

Vasari, der (im Leben des Giul. Romano D. A. S. 400) dieß Verfahren Raphael's auch in der Ordnung gefunden, äußert sich dagegen im Leben des Perin del Vaga (ebendas. S. 478) darüber also: „Perin folgte, theils weil er nicht alles beschicken konnte, theils weil es ihm lästig war, und er lieber zeichnen, als Bilder ausführen mochte, dem Beispiel, welches Raphael, sein Lehrer, in der letzten Zeit seines Lebens gegeben hatte. Daß dieses Verfahren schädlich und tadelnswerth sei,

lehren die Arbeiten bei den Chigi (Farnesina) die von andern Händen ausgeführt sind, u. a. m. Auch Giulio Romano hat sich durch das, was er nicht selbst ausgeführt, wenig Ehre erworben; man erfreut dadurch zwar Fürsten, indem man sie schnell bedient und erweist jungen Künstlern vielleicht eine Wohlthat. Mögen sie indeß die vorzüglichsten der Welt sein, so haben sie doch nie jene Liebe zu den Arbeiten Anderer, wie zu eignen, noch auch werden die bestgezeichneten Cartons je so treu und genau nachgeahmt, als die Hand ihres Erfinders thun würde. Wer daher nach Ehre verlangt, muß was er thut, allein schaffen!"

Wir wollen indeß nicht darüber klagen, daß von Raphael nichts auf uns gekommen, als was er mit eigner Hand ausgeführt. Auch noch aus dem ganz unvollkommen behandelten Bilde nach seiner Zeichnung spricht sein Genius!

Uebrigens müssen sich nicht nur die Gemälde — es muß auch ihre Entstehungsgeschichte sich mancherlei gefallen lassen. In wie vielen Madonnen Raphael's will man die Fornarina wieder erkennen! Welche Veranlassung zu einzelnen Bildern weiß eine geschäftige Phantasie aufzufinden! Für eines seiner schönsten Madonnenbilder hat erst die Neuzeit einen Mythus gebildet, der wenigstens den Reiz der Anmuth hat. Bei einem ländlichen Feste, erzählt man, das Raphael besucht, habe er vor einer Weinschenke eine schöne Mutter mit ihrem Kind im Schooße sitzen sehen, und habe, ergriffen von dem malerischen Eindruck der Gruppe, und in Ermangelung anderer Hülfsmittel den Boden eines vor ihm liegenden Weinfasses benutzt, um sie darauf zu entwerfen; und so sei die Madonna della Sedia entstanden. Wer eine größre Anzahl Blätter aus Raphael's Skizzenbüchern gesehen, der weiß, daß er das ihn umgebende Leben mit aufmerksamen Künstleraugen beobachtet, und nament-

lich die von einer Mutter mit Kindern gebildeten Gruppen mit Vorliebe zu Papier gebracht hat. Und so kann er leicht auch das Motiv zu dem genannten Bilde in der Wirklichkeit gefunden haben, ohne gerade auf ein Volksfest und den Boden eines Weinfasses angewiesen gewesen zu sein.

Der Besteller oder ursprüngliche Besitzer des vor allen herrlichen Bildes der Madonna della Sedia ist nicht bekannt. Es ist aber schon im Inventarium der Kunstwerke der Tribüne in Florenz von 1589 aufgeführt und ist jetzt der Hauptschatz der Galerie Pitti daselbst.*)

Die Angabe über die Zeitfolge der nächsten Werke ist nicht unantastbar, da nur bei einigen das Jahr der Entstehung mit Bestimmtheit angegeben werden kann. Dagegen haben wir ein leitendes, obschon auch nicht untrügliches Merkmal in der Art der Ausführung, zum Theil schon in der Weise der Composition, in denen eine allmähliche Umwandlung deutlich zu erkennen ist. Man nimmt wie ich bereits S. 79 angegeben, gewöhnlich drei Perioden dieser Umwandlung an und bezeichnet sie mit dem Namen der drei Manieren Raphael's. Die erste Manier, vor welcher alle jene nicht als selbständig betrachteten, in der Weise Perugino's gefertigten Arbeiten liegen, umfaßt alle jene Gemälde, die er vor seiner Ankunft in Rom ausgeführt; die zweite beginnt mit dem Jahr 1508 und der Disputa und endet vor der Madonna della Sedia; mit welcher die Werke der dritten Manier beginnen. Bei der ersten Manier überwiegt in der Composition das beschauliche Element; die Zeichnung ist zart und fein in den Formen, die Färbung licht, die Modellierung leicht mit durchsichtigen Schatten, die Ausführung sehr sorgfältig;

*) Es ist sehr häufig gestochen; mehrmals von Raph. Morghen — Boucher Desnoyers — Eug. Schäfer 2c. 2c.

die Anwendung einer Hülfshand sehr selten. Bei der zweiten Manier beginnt die Steigerung der Darstellung ins Dramatische; die Formen werden voller, die Färbung und Modellierung nach und nach kräftiger, die Behandlung und Ausführung freier; eine geschlossene Haltung gibt dem Gemälde eine entschiedene Stimmung.

Nun tritt in folgerichtiger Steigerung das Bedürfniß einer noch lebendigeren, bewegteren Darstellung mit starken Contrasten der Linien, zugleich mit einer auf Illusion hinarbeitenden, effektvollen Modellierung mit dunkeln Schatten in großer Entschiedenheit ein; die Färbung wird durch diesen Gegensatz energischer und glänzender, die Haltung geschlossener; die technische Behandlung ist vollkommen frei, breit, virtuosenhaft; zeigt aber noch mehr, als bei den Werken der zweiten Manier, bei den meisten Bildern fremde Hülfe.

Im Ganzen läßt sich gegen diese Gruppierung der Malereien Raphael's nichts einwenden: sie bezeichnen die am meisten in die Augen fallenden Momente der Fortbildung des Künstlers. Aber sie läßt das allmähliche Fortschreiten innerhalb der bezeichneten Grenzen und ebenso die Uebergänge von einer zur andern unbeachtet; wie man denn z. B. die Madonna della Sedia gemäß ihrer Ausführung und malerischen Behandlung zu den Werken der dritten Manier zählt, während sie der Auffassung nach in die zweite zu setzen sein würde. Das ist die Ursache, weßhalb ich bei der Aufzählung der Werke Raphael's die Eintheilung nach den „drei Manieren" nicht zu Grunde gelegt habe.

Es wird um 1516 gewesen sein, daß Raphael von den Mönchen des Olivetanerklosters S. Maria dello Spasimo zu Palermo den Auftrag angenommen, eine 9 F. 11 Z. hohe, 7 F. 2 Z. breite Tafel für ihren Hauptaltar zu malen. Mit Bezug auf den Namen des Klosters erhielt oder wählte er als Gegen-

ſtand des Gemäldes die Kreuztragung Chriſti; und ſo gieng aus ſeiner Werkſtatt jenes berühmte, vornehmlich um ſeiner Compoſition und ergreifenden Darſtellung willen vielbewunderte, unter dem Namen des Spaſimo di Sicilia bekannte Bild hervor.*)

Wenn der Dichter uns ſagt:

„Die Elemente haſſen
Das Gebild aus Menſchenhand!“

ſo ſehen wir ſie auch hin und wieder einmal wie von ſcheuer Ehrfurcht erfüllt in ihrem Vernichtungskampfe einen Stillſtand eintreten laſſen. Das Schiff, das Thorwaldſen's Venus nach England bringen ſollte, war untergegangen; aber der beſänftigte Ocean gab die zum zweiten Male meergeborene Göttin der Welt zurück! Das Schiff, auf welchem die Kreuzabnahme Rogers von der Weyden, dieſer Edelſtein der altflandriſchen Kunſt, nach Spanien überführt wurde, ward im Sturm an die felſige Küſte geworfen und zerſchellt; aber die Kiſte mit der Kreuzabnahme ward gerettet! Auch das Fahrzeug, das Raphael's Kreuztragung nach Sicilien bringen ſollte, ward mit allem, was es an Menſchen und Gütern an Bord hatte vom Meere verſchlungen; aber die aufgeregten Wogen trugen — wie in der Sage Engel das Loretohäuschen durch die Lüfte — die Kiſte mit dem Bilde Raphael's — ein vollkommen beglaubigtes Wunder! — in den Hafen von Genua, wo es eine nur faſt zu willkommene Aufnahme fand und die freudigſte Aufregung in der Stadt und bald durch ganz Italien verbreitete; an der auch Raphael ſein volles Theil nahm, der das mit ſo großer Liebe und Begeiſterung geſchaffene Werk bereits zu den Todten gezählt hatte. In der er-

*) Geſt. von Ageſt. Veneziano 1517. — J. B. de Cavalleriis 1565 und 1569 — Dom Cunego 1781. — Paolo Toſchi 1832, wonach mehre Lithographien gemacht worden.

sten Freude war Niemandem eingefallen, daß die Genuesen bei dem geretteten Bilde ihr Strandrecht würden geltend machen. Allein sie verweigerten standhaft die Auslieferung des vom Glück ihnen in den Schooß geworfenen großen Schatzes, und es bedurfte des Aufgebots aller Kräfte von Seiten des Klosters in Palermo, der beredten Vermittelung Raphael's und endlich noch des energischen Einschreitens von Papst Leo selbst, um Genua zu bewegen, den Olivetanern ihr durch Gottes Fügung erhaltenes kostbares Eigenthum zurückzustellen.

Inzwischen ist nicht immer Kunstliebe das Motiv für die Werthschätzung der Kunstwerke und ihres Besitzes; auch schützen die Klostergelübde nicht gegen den verlockenden Glanz und Klang des Goldes: Das Kloster verkaufte die Kreuztragung Raphael's gegen eine Jahresrente von 1000 Scudi an König Philipp IV. von Spanien, der sie über dem Hauptaltar der königlichen Capelle zu Madrid aufstellen ließ, wo sie unter dem Namen „La Joya" bewundert wurde, bis sie eine Stelle im königl. Museo erhielt.

Um dieselbe Zeit, als Raphael an der Kreuztragung malte, ging ein anderes, zwar minder reiches, aber nicht minder schönes Gemälde aus seiner Werkstatt hervor: der Besuch Mariä bei Elisabeth.*) Den Auftrag zu diesem Bilde hatte Raphael von dem päpstlichen Kammerherrn Giov. Batt. Branconio angenommen, von dem dasselbe für seine Familien-Capelle in der Kirche S. Silvestro zu Aquila bestimmt war, wovon die Inschrift einer in derselben angebrachten Marmortafel noch heute Zeugniß gibt. Raphael hatte, nach einer vom Marchese Nardis im Archiv von Aquila aufgefundenen Notiz, 300 Scudi für das Gemälde erhalten. Der Magistrat aber von Aquila gab seiner

*) Gest. von A. B. Desnoyers.

höhern Werthschätzung in einem Beschluß vom 2. April 1520 Ausdruck, nach welchem „weder Prior, noch Capellan, noch Untergebene unter keinerlei Vorwand gestatten dürfen, daß von Raphael's Gemälde der Heimsuchung eine Copie gemacht werde. Im 17. Jahrhundert indeß hatte das Verbot seine Kraft verloren; Copien wurden gestattet und das Original ging für klingende Münze in den Besitz des Königs Philipp IV. von Spanien über.

Für seinen Freund und Gönner, den nachmaligen Herzog Federigo Gonzaga von Mantua, malte Raphael eine Heilige Familie, die mit ihrer Ruhe der Darstellung, der Innigkeit und Lieblichkeit des Ausdrucks den Werken einer früheren Periode angereiht werden könnte, wenn nicht die sehr starke Formengebung und kräftige Modellierung ihr die Stelle neben den ebengenannten Bildern anweisen würde. Es ist dieß die unter dem Namen der Perle bewunderte Heilige Familie des Madrider Museo.*)

In derselben Sammlung ist noch eine zweite Heilige Familie von Raphael, die derselben Entstehungszeit wie die Perle anzugehören scheint, und dort „La sacra famiglia del Agnus Dei“ heißt, außerdem unter der Bezeichnung „La sacra famiglia della lacertola,“ oder die H. Familie unter der Eiche bekannt ist.**)

Für wen sie zuerst aus Raphael's Werkstatt hervorgegangen, ist nicht bekannt; allein sie existiert in mehren Exemplaren, deren jedes auf Aechtheit Anspruch macht.

Beschäftigt mit der Ausführung so vieler großer und ernster Aufträge, wußte Raphael doch auch noch für leichtere Beschäfti-

*) Gest. von Luc. Vorstermann — Narcisse Lecomte 1845.
**) Gest. von Diana Ghisi; radiert von Agost. Caracci.

gungen Zeit zu gewinnen. Eine eigenthümliche Grabschrift vom J. 1516, aufbewahrt in des Francesco Cancellieri Storia de' solenni possessi de' Sommi Pontefici (p. 62.) weist auf eine Zeichnung Raphael's hin, die mit Madonnen und Heiligen Familien, auch sonstigen Werken von ihm nichts zu schaffen hat, aber doch als Zeichen seiner überall bereitwilligen Kunstthätigkeit, sowie als Erinnerung an den nicht unberühmten Gegenstand der Grabschrift unsre Beachtung in Anspruch nimmt. Die bezeichnete Grabschrift lautet in deutscher Uebersetzung:*)

Unter dem riesigen Berg ein Ries'-Elephante hier lieg' ich,
Den Emanuel Rex, der Besieger des Ostens, dem Zehnten
Leo gesandt als Gefangnen, ein Wunder für römische Jugend,
Als ein seltenes Thier, wie man lange schon keines gesehen,
Das selbst Menschenverstand in thierischer Hülle bewahrte.
Heimisch im glücklichen Latium sah mich neidisch die Parze,
Und sie erlaubte mir nicht drei Jahr nur dem Herren zu dienen.
Doch was das Schicksal geraubt an den mir gebührenden Jahren:
Gebet, o Götter! sie alle dem großen und mächtigen Leo!

Er lebte sieben Jahre,
starb an der Halsbräune
war 12 Palmen hoch.
Joh. Bapt. Branconius aus Aquila, päpst. Kämmerer u. Oberaufseher des Elephanten
setzte dieß Denkmal
1516 am 8. Junius
im vierten Jahre des Pontificates
von Leo X.

Was die Natur uns genommen, hat die Kunst Raphael's des Urbinaten uns ersetzt.

---

*) Das lateinische Original lautet:
Monte sub hoc elephas ingenti contegor ingens,
Quem rex Emanuel, devicto Oriente, Leoni

Papſt Leo hatte dieſen Elephanten im J. 1514 nach Vasco de Gama's Entdeckung eines neuen Weges nach Oſtindien vom König Emanuel von Portugal zum Geſchenk erhalten. Es war ein äußerſt kluges, gutmüthiges und gut geſchultes Thier, der Liebling des Papſtes wie des römiſchen Volks. Er kannte Se. Heiligkeit genau und wurde nie an ihm vorbeigeführt, ohne ihm ſeine Ehrfurcht durch einen dreimaligen Kniefall zu bezeigen. Gegen das Publicum erlaubte er ſich hin und wieder den Scherz, ihm eine Taufe aus ſeinem mit Waſſer gefüllten Rüſſel zu geben.

Eine ſeiner Hauptthaten hat Giov. Barile — vielleicht nach einer Skizze Raphael's — in Holzſchnittswerk an der Thüre verewigt, die aus der Stanza della Segnatura nach der Stanza dell' Incendio führt. Es lebte nehmlich zu der Zeit ein ſehr mittelmäßiger aber höchſt eingebildeter Verſemacher und Improviſator, der Abate Baraballo aus Gaëta, in Rom und hatte ſich bei Hofe einzuführen gewußt. Durch übertriebene, natürlich

---

Captivum misit decimo; quem Romula pubes
Mirata est, animal non longo tempore visum,
Vidit et humanos in bruto pectore sensus.
Invidit Latii sedem mihi Parca beati,
Nec passa est ternos Domino famularier annos.
At quae sors rapuit naturae debita nostrae
Tempora, vos Superi, magno accumulate Leoni.

Vixit annos XVII.
Obiit Anginae morbo.
Altitudo erat palmorum XII.
Jo. Bapt. Branconius Aquilanus a Cubiculo
Et Elephantis curae praefectus
posuit
MDXVI. VIII. Junii.
Leonis X. Pont. Anno quarto.
Raphael Urbinas quod Natura abstulerat
Arte restituit.

nur ironische Lobeserhebungen Leo's und seiner Hofleute in seiner Eitelkeit bestärkt, ging er in die Falle eines ziemlich derben Scherzes, den man sich, ihm zu gründlicher Belehrung, erlaubt hatte. Es hatte nicht sehr schwer gehalten, ihn zu einem feierlichen Aufzug nach dem Capitol zu überreden, wo seiner, wie einst des „nicht größern" Petrarca, die Lorbeerkrone harrte. Er ließ sich mit der römischen Toga bekleiden, und auf den Rücken des Elephanten heben, wo er in einem reichgeschmückten Sessel unter Trompeten- und Paukenschall, und von einer großen Volksmenge begleitet seinen Triumphzug vom Vatican aus nach dem Capitol begann. Aber angekommen an der Engelsbrücke mochte dem verständigen Elephanten von seinem Führer ein Zeichen gegeben worden sein, daß der Spaß ein Ende habe: er schüttelte sich und warf seinen lächerlichen Reiter an den Boden, der nun an der allgemeinen Verspottung merkte, welchen Streich man ihm gespielt hatte. Giov. Barile aber hat ihn und seine Thorheit unsterblich gemacht. — Die auf der Grabschrift vermerkte Zeichnung Raphael's nach dem Elephanten ist verloren gegangen; es sei denn daß sie eine der beiden mit Rothstift ausgeführten Blätter wäre, die sich ehedem in der Sammlung Lawrence befanden.

Ist es ein zufälliges Zusammentreffen, daß die Gemälde Raphael's im kön. Museo zu Madrid mit einer einzigen Ausnahme (S. Bd. I. S. 218) aus derselben späten Lebensperiode des Künstlers stammen, so wiederholt sich derselbe Umstand, nur weniger zufällig, bei jenen Gemälden des Pariser Museums, welche unmittelbar für Frankreich bestimmt gewesen: dem H. Michael, der H. Familie mit dem Blumen streuenden Engel, der H. Margaretha, einer kleinen H. Familie und dem Bildniß der Königin Johanna von Arragonien. Vasari (D. A. III, 1. S. 231) sagt von ihnen: „Mehre

Bilder sandte Raphael nach Frankreich, darunter eines an den König, worin der heilige Michael mit dem Teufel kämpft." Sodann heißt es im Leben des Giulio Romano: „Und in Oel malte er an einem sehr schönen Gemälde der H. Elisabeth von Raphael, welches dieser dem König von Frankreich mit einem andern, einer H. Margaretha, gesendet, welches Giulio beinahe ganz allein nach einer Zeichnung Raphael's ausgeführt. Derselbe schickte auch dem König das Bildniß der Vicekönigin von Neapel, an welchem er nur den Kopf nach der Natur malte, während alles andere von Giulio ausgeführt war." Die kleine H. Familie ist zwar wahrscheinlich schon 1519 nach Frankreich, aber erst später in den Besitz des Königs gekommen. Aus diesen und noch andern spätern Nachrichten hat sich allmählich eine Geschichte dieser Gemälde gebildet, die, vielfach wiederholt und erweitert, nach ihrem wesentlichen Inhalt Passavant im 1. Bande seines „Rafael" S. 294 f. in folgende Sätze zusammenfaßt: „Auch von dem kunstliebenden König von Frankreich, Franz I., erhielt Rafael nach und nach mehre Aufträge. Mit dem J. 1517 bezeichnet ist das Bild des Erzengels Michael, der den Satan in den Abgrund bannt.

Beim Empfang des Gemäldes war der lebhaft empfindende König von der Schönheit des Kunstwerks aufs höchste entzückt und belohnte den Künstler auf so königliche Weise, daß Rafael ihm einen Beweis seiner Erkenntlichkeit geben zu müssen glaubte. Er entwarf daher die Zeichnung zu einem großen Bilde der H. Familie und führte es das Jahr darauf mit Hülfe des Giulio Romano auf das sorgfältigste aus. Daneben laufen andere Nachrichten: der H. Michael sei ein Geschenk von P. Clemens VII. an K. Franz gewesen; für die große H. Familie habe der König an Raphael 24000 Frcs. gezahlt, die kleine H. Familie habe der Künstler an den Cardinal de Boissi, päpstlichen Gesandten

am französischen Hofe, aus Erkenntlichkeit für die ihm beim König geleisteten Dienste gesendet; der König aber habe beim Anblick des Gemäldes sich über dessen Vortrefflichkeit, wie über die Großmuth des Künstlers in gleicher Bewunderung geäußert und befohlen, daß das Doppelte der Summe (24000 L. Tournois) die er für den S. Michael gegeben, ausgezahlt werde.*) Zugleich habe er alles aufgeboten, um Rafael an seinen Hof zu ziehen, wozu aber Leo X. seine Einwilligung nicht gegeben, wegen des dem Künstler übertragenen Baues der Peterskirche."

Alle diese und ähnliche Sagen und Vermuthungen über die genannten Bilder im Louvre haben — wenigstens in Bezug auf den H. Michael und die große H. Familie — ihre vollständige Widerlegung durch Gaye gefunden, der in seinem Carteggio d'artisti II. Stellen aus Briefen des Goro Gheri in Florenz an Baldassare Turini in Rom mittheilt, die sich unmittelbar auf diese beiden Gemälde beziehen, aus denen hervorgeht, daß sie Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino, der sich damals in Paris befand, um den König zur Unterstützung seiner politischen Interessen zu gewinnen, bei Raphael bestellt hat, mit der Absicht Franz I. ein Geschenk damit zu machen. Diese Briefstellen lauten (in Uebersetzung:)**)

Florenz 25. März 1518. Sr. Excellenz dem Herzog werde ich schreiben, was Ihr von dem Eifer schreibt, mit welchem Raphael von Urbino an den Figuren arbeitet, die ihm von Sr. Excellenz aufgetragen worden.

Derselbe an Denselben, 11. Apr. 1518. Se. Excellenz der Herzog erinnert daran, wie Ihr aus seinem Schreiben er-

*) Pierre Dan, Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau, Paris 1642. Passavant a. a. O. I. S. 298.

**) Die Urschrift bei Gaye a. a. O. II. no. XC. XCI. — Passavant, a. a. O. III. S. 139.

ſeht, daß man Raphael von Urbino mahne, die Arbeiten für Se. Excellenz ſo raſch als möglich zu vollenden und ſo erinnere ich Euch daran, ihn öfters zu erinnern.

. . . 15. Apr. 1518.

Ich nehme auch Notiz davon, was Ihr von dem H. Michael, und von der Madonna ſagt, die Raphael von Urbino malt; was zu vernehmen Sr. Excellenz dem Herzog große Freude machen wird.

. . . . 8. Mai 1518.

Wir glauben die Arbeiten Raphael's von Urbino am beſten zu Waſſer nach der Provence zu ſchicken, da es — wie auch Ihr ſagt — leichter geht, und weniger Koſten und Mühe verurſacht; und danach werde ich die nöthige Anordnung treffen.

. . . . 17. Mai 1518.

In Betreff der Gemälde erſehe ich, daß unſer Herr ſie zu Land befördert wiſſen will. Thut demnach wie es Sr. Heiligkeit gefällt. Sehet zu, daß Raphael ſie wohl verpacke, ſo daß ſie unterwegs nicht zu Schaden kommen, namentlich, wenn es regnen ſollte.

. . . . 3. Jun. 1518.

In Betreff der Gemälde, die Raphael von Urbino gemacht hat, habe ich Eure Mittheilung erhalten, ſo daß nichts mehr zu ſagen übrig iſt. Ihr habt gut gethan, ſie an Bartholini in Lyon zu adreſſieren, wo ſie fernere Ordre treffen wird.

Goro Gori an Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino (in Frankreich.)

Florenz 3. Juni 1518.

Die Gemälde, welche Raphael von Urbino ausgeführt hat, ſind in Florenz. Morgen werden ſie von hier auf Maulthieren abgehen. So hat ſie auch Raphael mit einem ſeiner Diener geſchickt.

Derselbe an Denselben, 19. Juni 1518.

Die Bilder sind, an Bartholini in Lyon adressiert, abgegangen.

Danach fallen alle über diese Gemälde mit großer Sicherheit vorgetragenen Traditionen zu Boden, und Raphael, weit davon entfernt, dem König von Frankreich seine Großmuth durch ein Geschenk zu erwiedern, oder gar eine Einladung nach Paris ausschlagen zu müssen, ist höchst wahrscheinlich nie mit demselben in irgend einen Verkehr gekommen.

Uebrigens können wir von dieser ganzen Angelegenheit nicht sprechen, ohne der sehr unangenehmen Lage zu gedenken, in welche Raphael durch sie gekommen. Auf die unverantwortlichste Weise hatte Leo den rechtmäßigen Fürsten von Urbino, Herzog Friedrich, welchem Raphael (vgl. den Brief an seinen Oheim Sciarla, S. 17) von ganzem Herzen zugethan war, durch eine päpstliche Bulle seines Landes für verlustig erklärt, und dafür einen Neffen von sich, Lorenzo de' Medici, als Herzog eingesetzt. Die Erbitterung in Italien über diese Gewaltthat war allgemein, aber — ungefährlich, bis sie der König von Frankreich benutzte, und mit Waffengewalt unterstützte. Dieser Gefahr zu begegnen, bot sich in der Kunstliebe des K. Franz ein wirksames Hülfsmittel, und Raphael ward erlesen, sie zu befriedigen. Die schuldige Rücksicht auf seinen mächtigen Gönner auf dem päpstlichen Thron, zu welcher sich noch die zweite auch zu seinem künftigen Schwiegeronkel, dem Cardinal da Bibiena, gesellte, der mit der Ausführung der Bulle von Leo nach Urbino gesendet wurde, mußten ihn wohl zur Nachgiebigkeit zwingen, konnten ihm aber in keinem Fall die bittern, ja peinlichen Empfindungen ersparen bei dem Gedanken, selbst mitwirken zu müssen für die Befestigung ungerechter gegen sein von ihm hochverehrtes Fürstenhaus ausgeübter Handlungen; zumal er noch selbst Zeuge sein mußte der Demüthigung und der vergeblichen Bitten

der Herzogin Elisabeth, die nach Rom gekommen war, um Leo's Herz zu rühren. Freilich ward ihm die Genugthuung, daß K. Franz durch diese Geschenke für Lorenzo de' Medici gewonnen wurde, so daß er dem Usurpator sogar eine Französin, Madelaine, Tochter des Jean de la Tour-d'Auvergne, zur Gattin gab, die die Mutter der berühmten Katharina von Medicis geworden.

In der Zeit geschah es, daß Papst Leo, in dessen Auftrag Raphael so viele öffentliche Arbeiten ausgeführt, und der ihn mit so vielen Aemtern und Ehren bekleidet hatte, den Wunsch äußerte, ein persönliches Besitzthum von ihm zu erlangen; für diesen Zweck ließ er sich selbst und zwar in Gesellschaft seiner beiden nahen Anverwandten Giulio de' Medici (nachmals Papst Clemens VII.) und Cardinal Lodovico de' Rossi in Lebensgröße malen. Das auf diese Weise im J. 1518 (ein Jahr, nachdem de' Rossi Cardinal geworden und ein Jahr vor seinem Tode) ausgeführte Bildniß Leo's X., jetzt in der Galerie Pitti in Florenz, wird allgemein als eines der vollendetsten Werke Raphael's, als ein wirkliches Musterbildniß gepriesen.

Anmuthiger freilich ist ein anderes, in derselben Zeit entstandenes Bildniß, das sich jetzt in der Galerie Sciarra Colonna in Rom befindet und unter dem Namen des Violinspielers weltbekannt ist. — Wohl dürfte Raphael in diesen Jahren noch andere Bildnisse gemalt haben, von denen Passavant den Cardinal im Palast Borghese, den Archidiaconus Carondolet bei dem Herzog von Grafton in London und einen jungen Mann beim Herzog Alba in Madrid namentlich aufführt. Auch zählt er zu ihnen ein weibliches Bildniß in der Galerie Pitti, in einem weißen Damastkleid, mit einem vom Kopf zu beiden Seiten niederfallenden Schleier. Es hat eine auffallende Aehnlichkeit mit der Madonna di S. Sisto, und nach Passavant's

Meinung (der ich nicht beistimmen kann) mit der Fornarina. Er hält es für jenes Bildniß der Fornarina, das bei Lebzeiten Vasari's im Besitz des Kaufmanns Matteo Botti in Florenz war, das aber — nach Pungileoni a. a. O. p. 152 — in die Galerie des Fürsten von Palestrina in Rom gekommen, während jenes noch 1677 bei Botti war. Daß die sehr flaue Malerei der Bekleidung einer sehr viel spätern Zeit angehöre, wird — meines Wissens — nicht bestritten; ich finde aber auch die Zeichnung des Kopfes zu matt, die Carnation zu kühl für Raphael, namentlich für die Zeit der Madonna di S. Sisto. Ich halte das Bild für das vielleicht von einem Bolognesen gemalte Portrait einer Dame, die mit ihren der Madonna di S. Sisto verwandten Zügen dem Künstler zu dieser Arbeit die Veranlassung gegeben.*)

Das Bildniß von Lorenzo de' Medici (nach den von Gaye Cart. II. p. 146 veröffentlichten Briefen desselben an Baldassare Turini) 1518 gemalt, ist verschwunden. Eine Copie im Musée von Montpellier wird daselbst für das Original gehalten; eine andere sieht man in der neu eröffneten, die Uffizien mit dem Palast Pitti in Florenz verbindenden Galerie.

Auch rechnet man hierher noch einige kleinere Madonnenbilder, zu denen er wohl in den meisten Fällen wenig mehr, als den Entwurf oder eine etwas ausgeführte Zeichnung geliefert, obwohl es auch nicht an Stellen darin fehlt, die seine eigne Betheiligung an der Ausführung wahrscheinlich machen; und es gehörte wohl eine ganz besondere Anregung dazu, daß er auch wieder einmal, wie in den glücklichen Tagen der Jugend, ein Werk von Anfang zu Ende ohne alle fremde Hülfe

*) Auch Charles Clément, Michel-Ange, Leonard de Vinci, Raphael.. Paris 1867, sagt p. 408, daß es ihm unmöglich sei, in dieser Sache Passavant's Ansicht zu theilen. — Gest. von L. Gruner — W. Hollar.

ausführte. Es galt dem Gegenstand, dem er sich vom Beginn seiner Künstlerlaufbahn an, sein leider! nur zu kurzes Leben hindurch mit seiner ganzen Seele hingegeben: der Madonna mit dem heiligen Kinde. Dießmal waren es die Benedictiner vom Kloster des h. Sixtus in Piacenza, die — wie Vasari (D. A. III. 1. S. 231) berichtet — eine „Tafel" für ihren Hauptaltar bei ihm bestellt hatten. Raphael führte das Gemälde auf Leinwand aus und schenkte damit der Welt die Madonna di San Sisto, das letzte und göttlichste aller seiner Madonnenbilder, den nunmehrigen Hauptschatz der Dresdener Gemälde-Galerie.*)

Aus derselben Zeit stammt das Bild des Täufers Johannes in der Wüste, das Raphael für den Cardinal Colonna malte, und das sich jetzt in der Tribune der Uffizien zu Florenz befindet.**)

War Raphael in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes vornehmlich mit Frescomalereien beschäftigt, so haben wir gesehen, wie er sich allmählich davon zurückgezogen, so daß schon in der dritten Stanza (der Sala Borgia) des Vaticans nur wenig von ihm selbst ausgeführt worden. Gleichzeitig läßt sich nicht in Oel und in Fresco malen, da letztres keine Unterbrechung gestattet. Es ist wohl denkbar, daß Raphael bei seiner sehr zarten Natur nicht über die dafür nöthige körperliche Rüstigkeit gebot und daß er sich deßhalb mehr den Aufträgen für Oelgemälde und Zeichnungen widmete. Hatte er doch, wahrscheinlich in Hoffnung auf Kräftigung seiner Gesundheit, von Jahr zu Jahr verschoben, die in der transteverinischen Villa seines sehr werthen Freundes und Gönners, Agostino Chigi

*) Gest. von Fr. Müller — M. Steinla — A. B. Desnoyers. — Lith. von Franz Hanfstängel.

**) Gest. von C. Bervic — Vinc. Biondi. —

(der jetzigen Farnesina), begonnenen Fresken weiter zu fördern, da er sie ungern in andere Hände geben mochte. Nun gab er endlich dem Drängen des Bestellers nach und begann, die Geschichte der Galatea bei Seite lassend, zunächst die Zeichnungen zur Geschichte von Amor und Psyche, die er sodann durch seine Schüler ausführen ließ, ohne sich an der Malerei selbst wesentlich zu betheiligen.*)

Dasselbe gilt von einem Fresco-Gemälde, das nach seinem Entwurf von einem seiner Schüler in der Villa Magliana am Tiber ausgeführt wurde, und das man früher fälschlich als das Martyrium der h. Felicitas bezeichnet hat. Erst die Geschichte der Villa, die wir dem Prof. Heinrich Hase aus Dresden verdanken, hat zu dem richtigen Verständniß des Gemäldes geführt, an welches sich später ein anderes, bedeutenderes gereiht, zu welchem Raphael sichtlich mehr als den Entwurf geliefert. Hase erzählt (in den „Blättern für literarische Unterhaltung" 1. Dec. 1841): „Die alten Mauern und Zinnen des Maierhofs stammen wahrscheinlich aus der Zeit des Papstes Innocenz VIII., welcher nach Novaes diesen Hof gegründet hat. Als Kurfürst Ernst von Sachsen 1480 in Rom war, gab Sixtus IV. dem fremden Fürsten durch seinen Neffen, den eben vermählten Girol. Riario, hier eine Klapperjagd, die Jacob von Volterra als Augenzeuge beschreibt. Das Mahl wurde im Freien gehalten; denn es stand noch nicht jenes größere Gebäude, welches unter Julius II. von seinem Günstling, dem Cardinal Francesco Alidossi, ist errichtet worden. Dieser, aus einem angesehenen Geschlecht aus Imola stammend, war schon unter Sixtus IV. nach Rom gekommen, wo seine Schönheit Aufsehn erregte. Als Sixtus starb, ging er als Page in den

*) S. oben S. 132.

Dienst des Julian della Rovere, Cardinal von S. Pietro in Vinculis, nachmals P. Julius II. Palazi berichtet in seinen „Fasti Cardinalium", daß P. Alexander VI., der berüchtigte Borgia, gegen den Cardinal Julian erbittert, sich an dessen Liebling, Francesco, gewendet habe, dem Cardinal nach Frankreich, wohin er geflohen, zu folgen und ihm Gift, das er ihm einhändigte, beizubringen. Francesco nahm das Gift, wußte es jedoch so einzurichten, daß er in Florenz krank ward und dem Cardinal Warnung zusandte. Bald darauf starb Alexander VI. Pius III. regierte nur 26 Tage, worauf 1503 Julian als Julius II. den päpstlichen Thron bestieg. Alidossi wurde nun des Papstes Generalschatzmeister, Erzbischof von Malta, dann von Pavia und später von Bologna. 1505 ernannte ihn der Papst zum Cardinal-Presbyter von S. Nereo und Achilleo, nachmals für S. Cecilia. In diese Zeit der Gunst (1506) fällt, was Alidossi für die Magliana gethan und wo er sich noch mit Geflissenheit als den „Alumnus" des Papstes Julius bezeichnete. Später änderte sich ihr gegenseitiges Verhältniß."

(Namentlich scheinen die Fresken der Lunetten rechts und links von der Altarwand, mit der Verkündigung und dem Besuch bei Elisabeth, die deutlich die Hand eines Schülers von Perugino vom Anfang des Jahrhunderts zeigen, dahin zu gehören.)

Aber der Pachthof Magliana blieb Eigenthum der Kirche S. Cecilia und damit fällt auch ein Licht auf das in seiner Bedeutung verkannte angeblich Raphaelische Frescogemälde. es ist das Martyrium der h. Cäcilia. Daß man mit der frühern Benennung „Felicitas" an die Mutter der Maccabäer gedacht, entbehrt eines jeden Grundes; das Ende der beiden christlichen Heiligen, die beide enthauptet worden, paßt auch nicht auf die Darstellung, in welcher eine Heilige betend in

einem Keſſel kniet, unter welchem das Feuer geſchürt wird, und wo zwei enthauptete Männerleichen vor der Statue Jupiter's liegen, deren Häupter von 2 Schergen der Heiligen im Keſſel vorgehalten werden. Die heilige Cäcilia ſollte im ſiedenden Oel getödtet werden, nachdem ihr Gatte Valerian und deſſen Bruder Tiburtius, die ſich zugleich mit ihr geweigert hatten, den Jupiter anzubeten, enthauptet worden waren. Soviel mir bekannt, iſt das Gemälde, das vielleicht nach einem flüchtigen Entwurf Raphael's von ſchwachen Schülerhänden ausgeführt worden, zu Grunde gegangen. Den erſten Stoß erhielt es durch den Pächter Vitelli, der im Jahr 1830, um einen von ſeinen Knechten abgeſonderten Kirchenſitz für ſich zu gewinnen, ein großes Fenſter-Loch in die Mitte des Frescogemäldes brechen ließ. Die Reſte ſollen ſpäter ausgeſägt worden ſein; vielleicht auch findet man, was ich nicht weiß, deren noch in der Magliana, wohin ich nie gekommen bin. Es gibt aber einen alten Holzſchnitt von der Compoſition, obendrein mit der Inſchrift MARTÍVM S. CECILIE, aus dem man wenigſtens den Inhalt des Gemäldes erkennen kann.*)

Ueber dem Altar iſt die Lunette von einem ſegnenden, von blumenſtreuenden Engeln umgebenen Gott Vater in der Seraphim-Glorie eingenommen, zu welchem die Zeichnung von Raphael in der Zeit Leo's gemacht zu ſein ſcheint. Sie befindet ſich in der Sammlung Wicar zu Lille.

Noch war eine große Fresco-Malerei im Rückſtand, das Werk, welches Raphael im Vatican zur Verherrlichung der ka-

*) Geſtochen von L. Gruner, mit Beſchreibung von E. Platner 1847: I Freschi della Villa Magliana di Raffaello d' Urbino. Leipzig, Rud. Weigels Kunstverlag. — Zwei Zeichnungen exiſtieren zu dieſem Gemälde, die Anſpruch auf Originalität machen, eine im Kupferſtich-Cabinet zu Dresden, und eine andere in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien. Marc. Anton hat die Compoſition geſtochen.

tholiſchen Kirche begonnen, nicht vollendet. Er hatte ſie geſchildert als Beſchützerin der geiſtigen Intereſſen der Chriſtenheit; die allgegenwärtige Hülfe Gottes für ſie, und die Machtvollkommenheit ſeines Vertreters auf Erden in den Gemälden zweier andern Säle vor Augen geſtellt. Es war nun noch übrig, in einem vierten Saale, der den Zugang zu den übrigen bilden ſollte, die Einleitung zu der ganzen poetiſch hiſtoriſchen Conception, die Begründung der weltlichen Gewalt des Papſtthums in einer Folge von Gemälden anſchaulich zu machen. Da dieſe bis auf Conſtantin ausſchließlich in der Hand der Imperatoren lag, ſo konnte ſie auch nur, und zwar auf göttliche Veranſtaltung, aus dieſen Händen auf die Kirche übergehen. Ihren Anfang aber bezeichnet die Schenkung Conſtantin's an Papſt Silveſter. Aus dieſen Momenten der geſchichtlichen Traditionen des Papſtthums ſchöpfte Raphael die Motive für die Anordnung der Gemälde im Conſtantin-Saal. Der Saal hat vier Wände von verſchiedener Größe, mehre Thüren und an einer Wand zwei Fenſter; Räume für drei große und ein ſehr großes Gemälde, für Nebenfiguren und Ornamente.*)

Gleich dem Apoſtel Paulus, dem Chriſtus ſelbſt im Wetter erſchienen war, um aus ſeinem Verfolger den eifrigſten Verbreiter ſeiner Lehre und ein Rüſtzeug des neuen Glaubens zu machen, ward der Kaiſer Conſtantin durch das Geſicht eines Kreuzes am Himmel und durch die daſſelbe begleitende Stimme: „In hoc signo vinces!“ („In dieſem Zeichen wirſt Du ſiegen!“) ein Streiter Chriſti und der Begründer des Kirchenſtaates. Raphael begann ſeine Bilderfolge mit einer auf dieſe wunderbare Erſcheinung bezüglichen Darſtellung und ſchloß daran die Schlacht Conſtantin's gegen Maxentius, als die Bewahrhei-

*) Sämmtliche Gemälde geſt. in 27 Blättern von G. Camille, Rom 1838

tung der Vision. — Unter dem Zeichen des Kreuzes hatte Constantin gesiegt: so gab er sich nun ganz unter dessen Schutz und wurde Christ; seine Taufe war damit als der Inhalt des nächsten Bildes angezeigt. — Danach stellte sich als nothwendige Folge die Schenkung Roms an den Papst heraus, die Grundlage zur weltlichen Macht der Kirche.*)

Nicht allein um Ruhepunkte zwischen die großen geschichtlichen Darstellungen zu bringen, sondern vornehmlich um den feierlichen Eindruck zu steigern, den das Gedächtniß der Gründung der Hierarchie hervorrufen sollte, bestimmte Raphael, daß an jeder Seite eines jeden der größern Gemälde, ein Papst in Pontificalibus abgebildet, und daß ein Jeder derselben von allegorischen Figuren von Tugenden umgeben werde, die ihm besonders, oder dem Papstthum im Allgemeinen zur Zierde gereichten.**) Erinnerungen an Leo X. durften natürlich auch hier nicht fehlen und wurde ihnen ihre Stelle oberhalb der Tugenden angewiesen.

Raphael entwarf die Composition zu dem ersten Bilde, der Ansprache Constantin's an seine Truppen nach der Vision des Kreuzes***), und zeichnete den Carton zur Schlacht des Constantin gegen Maxentius, auch Entwürfe oder selbst Cartons zu einzelnen allegorischen Figuren.†)

Raphael hatte seine Wandgemälde im Vatican und an andern Orten in Fresco ausgeführt. Dieser von der alten Kunst überlieferte gute Brauch wurde plötzlich von Neuerungen be-

*) Die Taufe Constantin's, gest. von Aquila — Salandri; — die Schenkung Roms von Aquila — Fabri.

**) Gest. von Strange und Pestrini.

***) Gest. von Fr. Aquila — Vinc. Salandri. —

†) J. B. de Cavalleriis, 2 gr. Blätter — Peter Scalberge 1637 in 4 Bl. — Aloysio Fabri in 1 Bl. — Pietro Aquila.

droht. Wer kennt nicht die Anfechtungen, die auch in unsern Tagen die Frescomalerei von vielen Seiten her erfahren, nachdem sie kaum von Cornelius und Einigen seiner Kunstgenossen wieder in's Leben gerufen worden war? Das durch Galeriebilder und Cabinetstücke verwöhnte Auge konnte sich in die „blasse, trockne und harte Malerei" nicht finden. Das Verlangen nach täuschender Nachahmung der Natur, die Bewunderung der Illusion, die Freude am Effekt, an kräftiger Farben- und Schattenwirkung, an geschlossener Haltung und am Schmelz des Farbenauftrags trieben stets nach andern Zielen, als der Frescomalerei zu erreichen möglich und selbst vorgezeichnet sind. Und wie wir erlebt haben, daß Einige unsrer Künstler sich — theils durch Kunstkritiken beirrt, theils von Architekten veranlaßt oder genöthigt, oder auch aus eigenem Antrieb — haben bestimmen lassen, entweder den Versuch zu machen, Fresken nach dem System der Oelmalerei auszuführen, d. h. die Figuren mehr durch Farbe als durch Licht zu modellieren, oder der Frescomalerei ganz zu entsagen und andere Bindemittel — Wachs, Harz, Wasserglas — die eine reichere Palette, dunklere Schatten, weichere und vollkommenere Ausführung bieten, zu wählen: so mag auch zu Raphael's Zeiten der gleiche Widerspruch gegen die Frescomalerei zum Worte gekommen sein, namentlich seit durch Fra Sebastiano del Piombo die Reize der Oelmalerei, durch welche die Venetianer und er insonderheit die Sinne bezauberten, dem römischen Publikum bekannt geworden. Zum Ueberfluß hatte Sebastiano in der Kirche S. Pietro in montorio in der Capelle Borgherini eine Geißelung Christi in Oel auf die Mauer gemalt und große Bewunderung damit geerntet, so daß die Versuchung, denselben Weg zu betreten, nahe lag. — Raphael, dessen Gemüth wie künstlerischer Charakter nicht auf ein starres Festhalten an der eigenen Weise, noch weniger auf ein feind-

liches Entgegentreten gegen eine andere angelegt war, der vielmehr sein Leben lang, wo die Gelegenheit sich bot, vermittelnd aufgetreten war und mit williger Anerkennung fremder Eigenthümlichkeit Einfluß auf sich gestattet hatte, glaubte auch jetzt, den Versuch nicht von der Hand weisen zu sollen, bei den Wandgemälden des Constantin-Saales anstatt des Fresco die Oelfarben anzuwenden. Er ließ deßhalb zwei der allegorischen Figuren, die Sanftmuth und die Gerechtigkeit, von Giulio Romano und Francesco Penni in Oel ausführen, erkannte aber alsbald, daß, was dabei an Farbe und Kraft der Schatten gewonnen worden, an Licht und Klarheit verloren gegangen war, und daß der Verlust größer sei, als der Gewinn. Und so wurde der Saal — allerdings erst nach Raphael's Tode — gleich den übrigen Stanzen des Vaticans in Fresco ausgemalt, und nur die beiden Figuren sind stehen geblieben, wie sie gemalt worden, zur Rechtfertigung des Festhaltens an der Frescomalerei, als der der monumentalen Kunst vor allen andern entsprechenden Technik.

Bei der gradweisen Verschiedenheit der Talente und Fertigkeiten der Künstler, deren Hülfe er sich bei Erledigung der vielen von ihm übernommenen Aufträge bediente, konnte es nicht fehlen, daß auch minder gute Arbeiten aus seiner Werkstatt hervorgingen, zu denen er häufig nicht mehr, als einen leichten Entwurf geliefert hatte. Dahin rechne ich die H. Margaretha im Belvedere zu Wien, eine Variation des Bildes gleichen Inhalts im Louvre, ein Gemälde, das der Anonymus des Morelli 1528 im Hause des M. Zuanantonio Venier zu Venedig gesehen und als „von Raphael's Hand" bezeichnet hat, von welcher jetzt nicht sehr viel mehr zu sehen ist*); ferner die

*) Gest. von Joh. Eißner.

Madonna della Tenda, eine nicht sehr glückliche Variation der Madonna della Sedia.*) Die Madonna del Passeggio, so genannt nach S. Joseph, der im Hintergrund spazieren geht, existiert wie das vorgenannte in mehren Exemplaren, deren bestes in der Bridgewater-Galery zu London sein dürfte.**) Die Madonna mit den Candelabern, ehedem in dem herzoglichen Palast zu Lucca, jetzt im Besitz des Herrn Munro in London.***) Die Madonna in den Ruinen, ehedem in der Sacristei des Escurial, nun im Museo zu Madrid, so genannt von Tempeltrümmern, zwischen denen St. Joseph mit einer Fackel wandelt.†) Die Heilige Familie mit der Rose, die ihre Benennung von einer bei der Restauration auf eine angefügte Leiste gemalten Rose hat, im Museo zu Madrid; Jesus auf dem Schooß der Mutter langt nach dem Papierstreifen mit „Agnus Dei", den ihm Johannes darreicht. Nach einer Zeichnung Raphael's von einem Schüler hart und in einem gelben Farbenton ausgeführt, durch einen dunkeln Firniß fast unkenntlich geworden.††) Christus und vier Heilige; Christus sitzt auf Wolken im Lichtglanz mit erhobenen Händen, neben ihm Maria und Johannes der Täufer in herkömmlicher Stellung, unten links steht Paulus, rechts kniet Katharina. Die Composition ist voll schöner Einzelnheiten in Stellung, Haltung und Bewegung, auch in den Formen; aber ohne tiefe Empfindung und Eigenthümlichkeit der Auffassung; in der Ausführung kein Zug von Raphael's Hand. Färbung und Modellierung sind sehr wirkungsvoll. Das ursprünglich für das Kloster S. Paolo in Parma

*) Gest. von P. Toschi.
**) Gest. von P. Anderloni.
***) Gest. von Gust. Levy 1852.
†) Gest. von Charles Simonneau — Pradier.
††) Gest. von F. Forster 1847 — E. Sirani.

bestimmte Bild ist jetzt in dem dortigen Museo.*) — Bei diesen und noch einer größern Anzahl von gleich zweifelhaften Bildern ist Raphael's Theilnahme nicht unbedingt für ausgeschlossen zu halten. Dagegen kann man mit Bestimmtheit annehmen, daß das Bild in der Sammlung der Accademia di S. Luca zu Rom, auf welchem der Evangelist Lucas, wie er die Madonna malt, und Raphael als Augenzeuge dargestellt sind, nur von einem Schüler als ein besonderes, wenn auch schwaches Zeichen der Verehrung seines Meisters angefertigt worden ist.**) — Die Krönung der h. Jungfrau, für welches, jetzt in der Sammlung des Vaticans befindliche Gemälde, er schon 1505 von den Nonnen von Monte Luce bei Perugia die Bestellung angenommen, die Zeichnung gefertigt und den Vertrag 1516 erneuert hatte, wurde erst nach seinem Tode von seinen Schülern vollendet. (S. Th. I. S. 193.) Eben so wenig kann ich dafür halten, daß man Raphael für Bildnisse verantwortlich machen dürfe, die höchstens von Schülern oder Nachahmern herrühren können, wie „Raphael und sein Fechtmeister"***) im Louvre u. a. m., denn bei einem Bildniß müßte wenigstens der Kopf unverkennbare Spuren der Originalität zeigen.

Wie dem nun auch sei: viele Werke gingen aus Raphael's Werkstatt und unter seinem Namen in die Welt, die ihn zu tragen nicht oder nur mit Einschränkung verdienten. Die Folge davon war, daß die Meinung sich verbreitete, er sei in seiner Kunst zurückgegangen. Da erhielt er vom Cardinal Giulio de' Medici den Auftrag zu einem großen Altargemälde von der Verklärung Christi auf Tabor, für sein Bisthum in Narbonne, und er ergriff diese Gelegenheit, in Ausführung desselben

*) Gest. von Marc Antonio — Massard — J. Th. Richomme.
**) Gest. von Corn. Bloemert.
***) Gest. von Audouin — Nic. de Larmessin.

ohne fremde Hülfe die ungeschwächte Fülle seiner künstlerischen Kräfte zu zeigen; und zwar um so lieber, als der Cardinal gleichzeitig und für dieselbe Kirche auch bei Sebastiano del Piombo ein Altarbild bestellt und somit einen Wettstreit beider Künstler hervorgerufen hatte, welchem Michel Angelo durch seine unmittelbare Theilnahme noch einen besondern Sporen gab.

Zwischen ihm und Raphael war es ungeachtet so vieler naheliegender Beziehungen und Veranlassungen zu keinem freundschaftlichen Verhältniß gekommen. Die Schuld davon wird auf den Einen oder auf den Andern geschoben, je nach dem Parteistandpunkt, den die Berichterstatter einnehmen, als ob sie von Einem oder von Beiden geflissentlich hervorgerufen worden wäre; während sie in der Verschiedenheit ihrer künstlerischen Grundanlagen ihre naturgemäße Erklärung findet. Die Richtung Raphael's auf das Maßvolle und Schöne mußte dem Michel Angelo, bei dem „das Riesenmaß der Leiber weit über Irdisches hinauswuchs", kleinlich vorkommen und antipathisch wirken; so daß er zu Raphael's Versuch im Styl der Sixtinischen Capelle (dem Jesaias in S. Agostino) nicht einmal die Gegenprobe machen mochte mit einer der Schönheit dargebrachten Huldigung; und so blieben die Lebenswege Beider geschieden wie die ihrer Kunst. Hat sich doch der Gegensatz Beider durch die Jahrhunderte fortgesponnen, so daß wir Künstler und Aesthetiker bei der Frage, welchem von Beiden die erste Krone gebühre? immer in zwei Parteien getrennt sehen. Wie aber einst Göthe, als er erfuhr, daß man sich vielfach und erbittert darum stritte, wer der Größere sei: er oder Schiller? seinen Wahrspruch gab: „die Deutschen sollten froh sein, zwei solche Kerle zu haben!" — so hat es auch in unsern Tagen nicht an Künstlern und Schriftstellern gefehlt, welche die Verdienste der beiden größten Meister der christlichen Kunst nicht gegen einander abzuwägen, sondern ein jedes auf seiner gleichen

und gleichberechtigten Höhe anerkennend zu bewundern, für die allein richtige Würdigung hielten. Unter den Künstlern muß ich hier vor Allen des Cornelius gedenken, der — während seine Natur auf eine große Verwandtschaft mit den Kunstanschauungen Michel Angelo's angelegt war, doch von frühester Jugend an nach den Werken Raphael's studiert und dieselben sein ganzes reiches Künstlerleben hindurch unablässig zum Vorbild genommen und seinen Schülern auf ihrem Entwickelungsgang als Leuchte und Wegweiser hingestellt hat.

Unter den Schriftstellern, die die Erkenntniß der Kunst in das Bereich ihrer Lebensaufgaben gezogen, hat sich meines Wissens keiner so treffend und schön über den Werth beider Künstler ausgesprochen, als Schelling in seiner akademischen Rede „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur," so daß ich mir nicht versagen kann, mit seiner Schilderung mein Buch zu schmücken.

„Durch Michel Angelo stellt sich die älteste und mächtigste Epoche der freigewordenen Kunst dar, jene, wo sie in ungeheuern Geburten ihre noch ungebändigte Kraft zeigt: wie nach den sinnbildlichen Dichtungen der Vorwelt die Erde nach den Umarmungen des Uranos erst Titanen und himmelstürmende Giganten hervorbrachte, bevor das sanfte Reich stiller Götter hervorging. So scheinet uns das Werk des Jüngsten Gerichts, womit, als dem Inbegriff seiner Kunst, jener Riesengeist die Sixtinische Capelle erfüllte, mehr an die ersten Zeiten der Erde und ihrer Geburten, als an ihre letzten zu erinnern. Nach den verborgensten Gründen organischer, besonders menschlicher Gestalt hingezogen, vermeidet er das Schreckliche nicht, ja er sucht es absichtlich und stört es in den dunkeln Werkstätten der Natur aus seiner Ruhe auf. Mangel der Zartheit, Anmuth, Gefälligkeit wiegt er durch das Aeußerste der Kraft auf; und erregt er durch

die Darstellungen Entsetzen, so ist es der Schrecken, welchen der Fabel zufolge der alte Gott Pan verbreitet, wenn er plötzlich in den Versammlungen der Menschen erscheint. Die Natur bringt in der Regel durch Sonderung und Ausschließung entgegengesetzter Eigenschaften das Außerordentliche hervor: so mußte in Michel Angelo Ernst und tiefsinnige Naturkraft mehr, denn Sinn für Anmuth und Empfindung der Seele walten, um das Höchste rein plastischer Kraft in der Malerei neuerer Zeiten zu zeigen.

Nachdem die Schranken der Natur überwunden, das Ungeheuere, die Frucht der ersten Freiheit, verdrungen ist, Form und Gestalt durch das Vorgefühl der Seele verschönt sind: klärt sich der Himmel auf, das gemilderte Irdische kann sich mit dem Himmlischen, dieses hinwiederum sich mit dem sanft Menschlichen verbinden. Raphael nimmt Besitz vom heitern Olymp und führt uns mit sich von der Erde hinweg in die Versammlung der Götter, der bleibenden seligen Wesen. Die Blüthe des gebildetsten Lebens, der Duft der Phantasie sammt der Würze des Geistes hauchen vereint aus seinen Werken. Er ist nicht mehr Maler! er ist Philosoph, er ist Dichter zugleich. Der Macht seines Geistes steht die Weisheit zur Seite und wie er die Dinge darstellt, so sind sie in der ewigen Nothwendigkeit geordnet. In ihm hat die Kunst ihr Ziel erreicht, und weil das reine Gleichgewicht von Göttlichem und Menschlichem fast nur in Einem Punkte sein kann, so ist seinen Werken das Siegel der Einzigkeit aufgedrückt."

Zu diesem scharf ausgesprochenen Gegensatz beider Künstlernaturen kam nun noch die unausbleibliche Wirkung ihrer Werke auf das Publicum, auf Künstler und Laien, die nicht zu Gunsten Michel Angelo's ausfiel, der sich, während Raphael heitern, geselligen Umgang pflegte, mehr und mehr in die Einsamkeit zurückzog, in der er sein titanisches Zürnen über die entnervte,

verweichlichte Welt der jungen Götter ungehindert nährte und pflegte. Hat Göthe von sich gesagt, „er werde nie populär werden": wie konnte Michel Angelo erwarten, die Menge anzuziehen, oder nur von ihr verstanden zu werden, während die Schönheit, wie sie die Gestalten Raphael's kleidet, selbst von Kindern begriffen wird und Alle bezaubert?

Und doch gibt es eine Macht, die mit noch stärkern Reizen auf die Menge wirkt, als die Schönheit: das ist die täuschende Nachahmung der Wirklichkeit durch Farbe und Abrundung! und eine andere, die ihr gleichkommt und sich ihr anschließt: das ist die Virtuosität des Vortrags! Weder Michel Angelo noch Raphael geboten über diese Mächte; wenigstens nicht in dem Umfang, in welchem sie den Ruhm der venetianischen Malerschule bilden. Michel Angelo war sich seiner Ueberlegenheit über Raphael in der Zeichnung, vor allem des menschlichen Körpers, bewußt. Gelang es ihm, damit die Vorzüge der Venetianer zu verbinden, so konnte ihm der Beifall des Publicums nicht fehlen: Raphael mußte sich mit der zweiten Stelle in dessen Gunst begnügen! Sebastiano del Piombo hatte sich als großer Colorist, als Virtuos in der malerischen Technik bewährt. Die Versuchung trat an den Titanen heran, sich seines Talents zu einem Wettkampf mit Raphael zu bedienen, aus welchem dieser als Sieger nicht hervorgehen sollte. Er erbot sich, dem Sebastian zu dem von dem Cardinal Giulio bestellten Bilde der Erweckung des Lazarus den Carton zu zeichnen, nach welchem er nur in seiner bewunderten venetianischen Weise das Gemälde auszuführen habe, um eine entschiedene und erfolgreiche Wandlung im herrschenden Kunstgeschmack hervorzubringen.

Wir begegnen hier Michel Angelo auf einem Irrweg, vor welchem der Genius seiner Kunst vor Allen ihn hätte bewahren können, wenn nicht die Eifersucht, die auch wohl zu einer gro-

ßen Seele den Eingang findet, den Blick ihm getrübt hätte. Besser als ein Andrer wußte er aus eigner Erfahrung, daß das Kunstwerk, gleich den Bildungen der Natur, organischen Gesetzen unterliegt und in rechter Gesundheit und Vollkommenheit nur dann zu Tage tritt, wenn Wurzel, Stamm und Blüthe aus demselben Saamenkorn erwachsen, wie der Eichbaum keine Rosen trägt, und die Taube nicht den Flug des Adlers annehmen kann. Zwischen Form und Farbe besteht ein so inniger Zusammenhang, daß schon eine andere, wenngleich verwandte Künstlerhand die Einheit gefährdet, ein ganz anderes System aber sie geradezu aufhebt. Man nehme nur eine Composition von Tizian und coloriere sie nach der florentinischen oder römischen Palette und man wird wenig genug erhalten, woran man sich erfreuen kann! und wie wenig muß von einem fein ausgebildeten Formensinn übrig bleiben, wenn er sich den Gesetzen venetianischer Färbung fügt, die allein in der Milderung ihrer Formenunterschiede ihre Reize entwickeln kann! Ja, schon der Naturalismus der Venetianer in der Darstellung widerstreitet der supranaturalistischen Auffassungsweise Michel Angelo's dermaßen, daß an ein harmonisches Zusammenwirken nicht wohl zu denken war. Der Hauptwerth aber eines Bildes, an welchem Michel Angelo sich betheiligte, konnte immer nur in der Composition liegen; und so konnte auch Raphael, als ihm das Vorhaben seines großen Rivalen berichtet wurde, ganz mit Recht und in seiner harmlosen Weise sagen: „Michel Angelo erzeigt mir eine besondere Gunst, da er mich würdigt, mit ihm selbst zu wetteifern, und nicht mit dem Sebastiano.“*)

Der Erfolg konnte demnach den Absichten Michel Angelo's und Sebastiano's nicht entsprechen: das jetzt in der National-

*) Opere di Ant. Raff. Mengs, p. 105.

Galerie in London befindliche Bild der Erweckung des Lazarus, — obschon für dasselbe eine größere Summe, als je für ein Oelbild gezahlt worden, — ruft weder als Composition und Zeichnung, noch als Malerei besondere Bewunderung wach; während die Verklärung Christi auf Tabor, der es die Palme streitig machen sollte, einen unverwelklichen Ruhmeskranz um das Haupt ihres Schöpfers gelegt hat. Das Bild, das letzte, an welchem Raphael gearbeitet, ist jetzt in der Gemälde-Galerie des Vaticans aufgestellt.*)

*) Gest. von P. Bettelini — B. Desnoyers — Raph. Morghen.

Raphael's Werke der Malerei.

Von 1518—1520.

1. Bildnisse.

Zu den an den König Franz I. von Frankreich von Raphael gesendeten Gemälden gehörte auch das Bildniß der Johanna von Arragonien. Sie war die Tochter Ferdinand's von Arragonien, Herzogs von Montalto, des dritten natürlichen Sohnes von König Ferdinand I. von Neapel, vermählt mit Ascanio Colonna, Fürsten von Tagliacozzo und Herzog von Palliano, Connestabile von Neapel; aus welchem Vasari (im Leben Giul. Romano's, D. A. III, 2. S. 383) einen Vicekönig gemacht hat. Ausgezeichnet durch Geist und Schönheit, war sie erlesen, Pietro Bembo's Lehre von dem innigen Zusammenhang zwischen Schönheit und Liebe glänzend zu belegen. Nie hat weder vor ihr noch nach ihr ein weibliches Wesen so viele Dichter begeistert, so Viele zu Dichtern gemacht. Der Arzt Agostino Nifo, seit 1513 am Hofe Leo's und als Schriftsteller zum „Pfalzgrafen" erhoben, hat ihr 1529 ein Buch „Vom Schönen und von der Liebe" gewidmet, und ihr in demselben, indem er ihre Körper-Schönheit von Kopf zu Füßen, ihre Geistes-Schönheit und holdselige Sitten mit überschwenglicher Beredtsamkeit geschildert, den Preis zuerkannt vor allen hochgefeierten Schönen des

Alterthums, die allein vermögend gewesen sein würde, dem Zeuxis als Modell zur Helena zu dienen.*) Die Armuth der Sprache bei allem Aufwand ihrer reichen Mittel in Prosa und Versen, wenn sie die Anschauung ersetzen will, tritt nie greller hervor, als bei Schilderungen der Schönheit, während gerade bei solchen Aufgaben die bildende Kunst ihre größten Triumphe zu feiern befähigt ist. Und in der That hat sie durch ihren begünstigtsten Liebling, Raphael, eines solchen Triumphes sich zu rühmen, dem es gelungen, eine der herrlichsten, den Schicksalen des vergänglichen Lebens unterworfenen Erscheinungen festzuhalten, und uns gewissermaßen zu den Mitlebenden derer zu machen, die ihr Anblick in Entzückungen hob, für welche sie weder genug noch genügende Worte finden konnten.**)

Die Fürstin, in einem Alter von etwa 18—19 Jahren, sitzt in einem Lehnsessel in einem Zimmer mit der Aussicht durch eine Loggia auf einen Garten, dem Beschauer so zugewendet, daß die linke Seite ihres Gesichts verkürzt erscheint. Ein großer, mit Perlen und Edelsteinen besetzter, rothsammtner Hut bedeckt den Kopf, den Körper ein Kleid gleicher Farbe und gleichen Stoffes, die weiten Aermel gelb gefüttert, mit weißen Unterärmeln. Mit der rechten Hand schlägt sie einen Pelzüberwurf zurück, die Linke legt sie auf's Knie. Unter dem Hut quellen blonde Locken hervor, bedecken den Nacken und umschließen das feine Oval des Angesichts, dessen Proportionen im Ganzen, wie

*) Augustini Niphi Medici ad Illustrissimam Johannam Arragoniam, Tagliacoccii Principem de Amore Liber. Lugduni Bat. 1641.

**) Die Entdeckung, von welcher Rio ohne Angabe der Quelle a. a. O. p. 202 spricht, daß Raphael weder den Kopf, noch das Beiwerk gemalt, noch selbst den Carton gezeichnet habe, ist mir noch unbekannt. Ist sie richtig, so hat Raphael neben Schülern, die seine herrlichsten Compositionen bis zur Unkenntlichkeit verunstalten konnten, doch auch Einen gehabt, der bisher alle Welt durch seine Doppelgängerschaft hat täuschen können.

im Einzelnen von vollkommenſter Harmonie ſind. Zwiſchen der gewölbten Stirn und den dunkelblauen Augen, aus denen mehr die Macht der Sitte als der Zauber der Liebe ſpricht, haben dunkle Augenbrauen ihren reinen Bogen geſchlagen; die wohlgeformte Naſe läßt den zarten Knochenbau durchfühlen; Anmuth ſpielt um die feingeſchnittenen Lippen, und damit auch ein kindlicher Zug nicht fehle, ſchmückt ein Grübchen das Kinn. Die Carnation iſt blühend und zart nüanciert.

Vaſari ſagt, daß Raphael nur den Kopf, Giulio Romano das Uebrige gemalt habe. Hände aber und Bekleidung ſind von ſo edler Zeichnung und ſo trefflicher, geiſtvoller Ausführung, daß ich in Vaſari's Angabe einiges Mißtrauen ſetze. Ich ſpreche von dem Exemplar dieſes Bildniſſes im Louvre. Ein zweites Exemplar deſſelben befindet ſich in der Galerie Doria Pamfili in Rom, wie es ſcheint, von einem Schüler Leonardo's gemalt. Eine dritte ſchöne Copie ſah ich einſt in Lützſchena bei Leipzig, in der Sammlung des Herrn von Speck-Sternburg.*) In der Pinakothek zu München iſt eine H. Cäcilia, unter dem Namen Luini's, die man ebenfalls als Copie, nur mit Veränderungen, bezeichnen könnte.

Der Violinſpieler.

Wie die Madonna della Sedia mit ihren Augen uns feſtbannt, ſo macht das Bildniß des Violinſpielers in der Galerie Sciarra Colonna in Rom durch ſeinen ruhig eindringenden Blick uns zu Gefangenen. Es gibt wohl nur wenige Bildniſſe, aus denen in ſolcher Tiefe und Klarheit die Seele zu uns ſpricht, wie hier. Dazu iſt der hier konterfeite Jüngling — in welchem

*) Geſt. von Raph. Morghen — A. Leſèvre — J. Chereau — J. M. Leroux. — Lith. von L. Zöllner.

man den unter Papst Leo X. preisgekrönten Improvisator Andrea Marone aus Brescia, der seine poetischen Vorträge mit der Bratsche begleitete, erkennen will, von sehr einnehmender Schönheit. Es ist ein Brustbild in Lebensgröße; die rechte Schulter uns zugewendet, zeigt er uns drei Viertel seines Gesichts; unter einem schwarzen Barrett gehen die braunen, unten glatt geschnittenen Haare schlicht herab; in der Linken hält er den Bogen seines Instrumentes und einige Lorbeerblätter und Immortellen. Sein weites, grünes Kleid hat einen Besatz von schwarzem Sammtband und einen Kragen von Fuchspelz. Der Grund ist einfach grau. In der Carnation herrscht ein wenig gerötheter warmer Localton mit etwas kalten Schatten; die Färbung überhaupt ist von großer Klarheit, wie die Zeichnung von feinster Formenempfindung; die Ausführung ein Beispiel des liebevollsten Fleißes bei mehrmaliger Uebermalung. Immer aber ist es die Einfachheit und Natürlichkeit der Auffassung, das Seelenvolle des Ausdrucks, was diesem Bilde die überwiegende Anziehungskraft verleiht. Vorn an der Brüstung steht die Jahrzahl MDXVIII.*)

Leo X. und die Cardinäle Giulio de' Medici und Lodovico de' Rossi.

Wenn man von den ruhmwürdigsten Staffeleigemälden Raphael's die drei vorzüglichsten auswählen will, nennt man gewöhnlich die Transfiguration, die Madonna di San Sisto und das Bildniß Leo's. Ich habe mir viel Mühe gegeben, mich in Betreff des letztern dem fast allgemeinen Urtheil anzuschließen, will aber nicht verbergen, daß ich es stets nur bis zur Bewun-

*) Gest. von J. Felsing — Giov. Buonafedi — V. F. Pollet 1855 — Alb. Heinze 1856. — Lith. von P. Guglielmi 1831 — H. Grevedon.

derung gebracht, ohne mich angezogen und festgehalten zu finden; ja ohne — bei längerer Betrachtung — sogar ein gewisses Unbehagen überwinden zu können; während ich vor dem Bildniß von Papst Julius stundenlang mit steigendem Interesse und wachsender Befriedigung verweilen mochte. Allerdings kann man sich dem Gesammteindruck nicht entziehen: Hier ist volle Wahrheit! Wir stehen vor den wirklichen Personen und ihrer Zeit!

Doch vielleicht ist es gerade dieß, was der ästhetischen Wirkung Abbruch thut! Ist die Schilderung vom Charakter Leo's, wie ich sie am Anfang dieses Buches S. 2 gegeben, richtig, so kann man die Vollkommenheit, mit welcher die Kunst ihn dargestellt, bewundern, wird sich aber auch zugleich in Folge dieser Vollkommenheit eher beunruhigt, als angenehm berührt finden.

Fügen wir zu der angezogenen Charakterschilderung Leo's noch jene Personalbeschreibung im Mscr. eines Anonymus in dem Vaticanischen Archiv*), so wird der nicht sehr angenehme Eindruck seines Bildnisses eine weitere Erklärung erhalten. In dieser Beschreibung heißt es: „Leo war von hoher Statur, schwerfälligem und fettem Körper, sehr großem Kopf, purpurner Farbe, mit großen und geschwollenen, außerordentlich ausgedehnten Augen, die so schwach waren, daß er selbst das Bekannteste nur durch ein ihnen nahe gebrachtes Glas erkennen konnte, was er deßhalb immer bei sich zu tragen pflegte. Seine Schultern waren breit, sein Nacken und Hals gedrängt und fleischig; die Kehle wurde beinahe ganz vom Kinn bedeckt; die Brust war geräumig; der Bauch groß; die Lenden und Schenkel so dünn,

*) Leonis X vita auctor. anon. Passavant a. a. O. II. S. 329 gibt die hier angeführte Stelle, ohne das Alter der Handschrift anzugeben. Ich habe sie nicht gesehen, möchte aber fast vermuthen, daß ihr Verfasser bei der Personalbeschreibung Leo's sein Bildniß von Raphael vor Augen oder im Gedächtniß gehabt.

daß sie mit Kopf und Bauch nicht zu harmonieren schienen. Auf die Weiße seiner Hände that er sich etwas zu Gute und er betrachtete ihren Glanz, den er mit Edelsteinen noch erhöhte, zum öftern nicht ohne inniges Vergnügen."

Treten wir nun vor das Bild! Leo sitzt in einem Armsessel, an einem mit einem rothen Teppich bedeckten Tisch, auf dem eine reliefierte silberne Klingel steht und ein Brevier mit Miniaturen liegt. Der Papst wendet sich etwas nach seiner rechten Seite, und hält in der Linken ein Vergrößerungsglas. Ein dunkelrothes Käppchen bedeckt sein Haupt, und über einem weißen, mit Pelz besetzten Damasttkleid trägt er einen rothen Kragen. Er sieht, ohne sichtbare Beziehung zu Jemand oder zu etwas, vor sich hin. An seiner rechten Seite, aber etwas zurück, steht der Cardinal Giulio de' Medici, der nachmalige Papst Clemens VII.; und an der andern Seite, die Hände auf der Stuhllehne, der Cardinal Lodovico de' Rossi, Schwestersohn Leo's (Cardinal erst seit 1517 und gestorben 1519, so daß damit das Jahr 1518 für das Bild festgestellt ist). Keiner der beiden Cardinäle hat eine einnehmendere Physiognomie, als Leo, und selbst dem letztgenannten sieht man nicht einmal die ihm nachgerühmten besondern Geistesgaben an. Stumm und regungslos stehen sie hinter dem Papst, ohne Verbindung mit ihm, ohne Beziehung unter einander. In den Hintergrund bringen einige architektonische Formen, ein Halbkreisbogen und dergl. etwas Abwechslung.

Schon die Anordnung läßt etwas zu wünschen übrig. Drei Personen auf demselben Bilde neben einander, ohne irgend eine gegenseitige Berührung; zwei von ihnen, hochgestellte geistliche Würdenträger, sogar in einer leblosen Statisten- oder Bedientenstellung! Diese mit Raphael's lebendiger Auffassung und sprechender Darstellung schwer zu vereinbarende Anordnung beruht

vielleicht auf der Voraussetzung von Personen diesseit des Bildes. Dann würden wir Se. Heiligkeit vor uns haben, wie er uns — unter (natürlich stummer) Assistenz zweier Cardinäle — eine Audienz ertheilt; eine Erklärung, die sich freilich nur auf Verletzung ästhetischer Regeln gründen könnte, nach denen die Motivierung eines Bildes in ihm selbst liegen soll.

Die Färbung im Allgemeinen ist sehr kräftig, tief in den Schatten und ohne glänzende Lichter, als wäre das Bild bei verhängten Fenstern gemalt. Die Carnation namentlich, mit ihren braunen, fast undurchsichtigen Schatten ist beinahe schmutzig zu nennen, was freilich auf Rechnung einer ungeschickten Reinigung kommen kann. Dagegen ist das Bild in Bezug auf seine technische Ausführung von höchster Vollendung bei breiter Behandlung, ein Werk bewundernswerther Virtuosität, wobei Nebensachen (wie Glocke und Lupe ꝛc.) dieselbe Genauigkeit, Sorgfalt und Liebe erfahren haben, als die Hauptstellen, Köpfe, Hände u. s. w.

Im Jahre 1797 wurde das Gemälde aus Florenz, wo es seit 1589 (wo nicht schon vorher) in der Tribune der Uffizien gehangen, nach Paris entführt, kehrte aber — obschon etwas durch Abwaschen beschädigt — 1815 nach Florenz zurück, wo es in der Galerie Pitti — hoffentlich für immer! — eine bleibende Stätte erhalten.

Im Museum zu Neapel ist eine Copie des Bildes von der Hand des Andrea del Sarto. Sie ist im Auftrag von Papst Clemens VII. gemacht, der dem Herzog Federico II. von Mantua das Original versprochen hatte, ihn aber mit der Copie zufrieden stellte, die Jedermann, selbst Giulio Romano, für das Original, an dem er selbst mitgearbeitet hatte, hielt, bis ihn Vasari, der den Andrea die Copie hatte fertigen und mit einem verborgenen Zeichen kenntlich machen gesehen, von seinem Irr-

thum überzeugte. Diese Copie kam durch Erbschaft in die Galerie Farneſe nach Parma und von da, ebenfalls durch Erbschaft, an den König von Neapel. Vasari hat für Ottaviano de' Medici auch eine Copie des Bildes gemacht, von der man indeß nicht weiß, wohin sie gekommen. Ich kann dabei nicht unterlassen, eine ganz vortreffliche Copie anzuführen, die im Jahr 1866 der Maler Füßli nach dem Original für Herrn Baron v. Schack in München gemacht hat.*)

2. Gemälde lyrischer Form.

Ich habe schon früher auf die Gefahren hingewiesen, denen ein vorzugweis mit Schönheitsinn begabter Künstler ausgesetzt ist. Es ergeht ihm leicht nicht besser, als einer schönen Jungfrau, die sich ihrer Schönheit bewußt geworden und nun anfangs unwillkürlich, nach und nach aber willkürlich sie in Haltung und Bewegung zur Geltung bringt, auch wohl durch beide und durch Schmuck und Putz und andere Mittel des guten Geschmacks zu steigern trachtet. Die Schönheit leidet nicht darunter, wohl jedoch ihre Wirkung auf unbefangene Gemüther. Man merkt die Absicht und man ist — still. Es hindert dieß nicht, daß nicht allerdings Momente eintreten können, in denen die Schöne von einem mächtigen Gefühl durchdrungen, von hoher Freude oder von tiefem Schmerz hingerissen, den Gedanken an ihre Schönheit vergißt, die alsdann nur mit um so reinerem Glanze hervortritt. Dichter, die so glücklich sind, mit ihrer „schönen Sprache" Leser und Hörer zu entzücken, kommen nicht selten dahin, daß sie diesen Entzückungen einen wirklichen Ge-

*) Gest. von F. Lignon — Samuel Jesi.

halt und die Wahrheit des Ausdrucks zum Opfer bringen, was bei wachsender Geläufigkeit des Vortrags nach und nach die Temperatur des Gefühls sehr herabdrückt.

Einigermaßen gilt dieß — aber freilich nicht etwa ausnahmlos — von den Gemälden Raphael's aus letzter Zeit, denen, obschon sie in allen Beziehungen der Composition, Zeichnung und Ausführung den Meister auf der Höhe der Vollendung zeigen, doch die ergreifende Wirkung seiner frühern Leistungen abgeht. Aber eine glänzende Ausnahme macht vor allen die

Madonna della Sedia.

Wohl keine von allen Madonnen Raphael's vermag uns mit so unwiderstehlicher Gewalt festzuhalten und mit so beglückenden Empfindungen Sinne und Herz zu erfüllen, als sie, so daß wir ihr immer und immer wieder in's seelenvolle Auge, auf die Lippen voll Anmuth, in das ganze Antlitz voll Liebe und Liebenswürdigkeit sehen möchten. Es ist nicht die „heilige Mutter Gottes", die „Königin des Himmels", die hier vor uns sitzt und den Zauber ihrer Blicke auf uns richtet; aber auch nicht im entferntesten spricht aus ihren Mienen ein unheiliger Zug, ein Gedanke menschlicher Schwäche. Gleich der Psyche des Alterthums mit Liebreiz übergossen, hält sie doch jedes irdische Verlangen fern und weckt keine andere Empfindung, als das innigste Entzücken über die vollendetste Schönheit, die uns in Zweifel läßt, ob sie mehr der makellosen Natur oder der engelreinen Seele entfließt, ob wir ihr, wenn sie lebend unter uns erschiene, mehr bescheidene Verehrung oder uns selbst mit allem was wir sind und haben widmen möchten.

Halbliegend sitzt in einem kostbaren Armstuhl (nach welchem das Bild seinen Namen erhalten) die Madonna, in der Rich-

tung von links nach rechts, und hält, indem sie den Kopf leise nach vornüber neigt, mit beiden Armen das Kind auf ihrem Schooß, das sich eng an sie anschmiegt, die Hände unter ihr Brusttuch bergend, mit dem ganzen Körper von rechts nach links gewendet. Beide, Mutter und Kind, sehen nach uns heraus; sie mit milder Freundlichkeit und voll Gefühl ihres Mutterglücks, durch das sich indeß doch eine schmerzliche Ahnung zieht; das Kind mit dem Bewußtsein inwohnender Ueberlegenheit, die dem fremden Blick fest den eignen entgegensetzt, aber der Anrede gegenüber nach Kinder-Art sich stumm verhält. Beide sind gänzlich unbekümmert um den kleinen Johannes, der hinter ihnen, sein Kreuzchen im Arm, mit vorschriftmäßigem Händefalten das eingeübte Sprüchlein der Verehrung darbringt.

Die Composition rechtfertigt einigermaßen die Fabel von ihrer Entstehung, daß der Meister sie nach dem Leben bei Gelegenheit eines Spazierganges auf dem Boden eines Fasses entworfen, wo nicht gar gemalt habe; denn in der That — die ideale Formengebung abgerechnet — gerade so könnte eine Mutter mit ihrem Kinde, im holden Nichtsthun einer gemüthlichen Ruhe sich überlassend, vor dem Maler gesessen sein. Der kleine Geselle hätte dann die leere Stelle ausfüllen und es sich gefallen lassen müssen, daß er von den beiden Hauptpersonen als nicht vorhanden, d. i. gar nicht angesehn wurde.

Diese Erklärungsweise widerspricht aber so sehr dem Genius Raphael's und seiner künstlerischen Auffassung eines Gegenstandes, daß wir gewiß gut thun, eine andere zu suchen.

In allen Madonnenbildern und Heiligen Familien Raphael's, die wir bisher betrachtet, war stets eine — wenn auch oft auf ein geringes Maß beschränkte — thätige Beziehung der vorgestellten Personen unter sich; zum ersten Male führt sie uns Raphael ohne ein derartiges Motiv vor. Die Kinder sprechen

und spielen nicht zusammen, kein Vogel, keine Blume, kein Lamm, kein Kreuz, kein Agnus Dei, nichts, gar nichts stellt eine Verbindung zwischen ihnen her, und die Mutter wendet sich weder mit Blicken, noch mit Worten, noch mit irgend einem Zeichen der Theilnahme zu dem einen, oder zu dem andern. Sie sind Alle in stille, stumme Betrachtung verloren; nicht erschöpft noch ermüdet, aber der regen Bewegung des täglichen Lebens ein Ziel setzend, geben sie sich der süßen, der heiligen Sonntagruhe hin, und feiern wie Gott den siebenten Tag. Und wer kann vor dem Bilde stehen, ohne die beseligende Ruhe mit ihnen zu empfinden, ohne sich — taub gegen das Geräusch der Welt — mit ganzer Seele in diese Sabbathstille zu versenken? Das ist der Zauber der Poesie, den Raphael in dieses sein göttliches Sonntagbild gelegt!

Was die insonderheit künstlerischen Eigenschaften desselben betrifft, so sind die Formen des Kindes, dieses Vorläufers seines höchsten Ideals, mächtig, fast zu mächtig; von großer Feinheit und Schönheit aber die der Mutter; in breiten Massen sind sie modelliert. Höchst geschmackvoll ist die Bekleidung angeordnet: ein gestreiftes Tuch um die Flechten gelegt, mit einem grün und roth gewirkten Shawl die Brust bedeckt; zum dunkelblauen Kleid der Mutter bildet das gelbliche Hemd des Kindes einen wohlthuenden Gegensatz. Johannes trägt ein Lammfell. Das Gefälte ist je nach dem Stoff zierlich oder massig und schließt sich bei großer Mannichfaltigkeit der Linien und Flächen doch den Formen und Bewegungen der Gestalten an. Geschlossen in allen Linien überhaupt macht die Composition den Eindruck der wohlthuendsten Harmonie, die durch eine tiefe, aber in den Schatten durchsichtige Färbung noch verstärkt wird. Höchst merkwürdig ist die technische Behandlung des Bildes! Während es den Eindruck einer fast miniaturartigen Ausführung mit sorgfältigster

Verschmelzung der Töne macht, sind die Farben vielmehr mit breitem Pinsel aufgetragen und sicher, aber ohne Vertreibung neben einander gesetzt, ein Beispiel höchster Virtuosität in der Malerei! Zu bemerken ist auch, daß das Bild, eine Perle des Palastes Pitti in Florenz, auf das vollkommenste erhalten ist.*)

Raphael liebte es, seinem so oft behandelten Gegenstand einer Madonna oder einer Heiligen Familie durch irgend ein scheinbar zufälliges Nebenwerk eine Art unterscheidendes Merk- oder Namenzeichen zu geben: eine Eidechse, einen Stieglitz, eine Eiche, eine Fächerpalme, einen Vorhang, ein mit Leinwand überspanntes Fenster u. dergl. mehr. Zuweilen erhält aber auch ein Gemälde dieser Gattung erst später seinen dauernden Namen von dem Orte, an welchem es sich längere Zeit befunden, wie die Madonna di Loreto, aus dem Hause Tempi, Alba, Colonna, Aldobrandini, Orleans 2c. Endlich aber kommt es auch einmal vor, daß das Wort eines neuen Besitzers beim Anblick des Gemäldes diesem einen bleibenden Namen geschaffen hat. Dieß ist namentlich bei der H. Familie der Fall, die wir unter dem Namen der „Perle" kennen, und die jetzt im Museo zu Madrid aufbewahrt wird. Das Gemälde war ursprünglich im Besitz des Herzogs Friedrich Gonzaga von Mantua, für welchen es Raphael ausgeführt, und dem er schon früher (in der Schule von Athen, s. Bd. I, S. 303) seine Huldigung dargebracht, und kam mit der ganzen Sammlung des Herzogs in den Besitz des Königs Carl I. von England. Nach dem tragischen Ende dieses Monarchen wurden nach einem Beschluß des Staatsraths die

*) Gest. von Servaettins Raeven — Aeg. Sadler — Picchianti — Lorenzini — Ferd. Gregori 1768 — J. M. Preisler 1784 — P. Pelée — Raph. Morghen 1793 u. 1832 — L. Calamatta — A. B. Desnoyers — J. G. v. Müller — Krukenberg u. Knolle — Garavaglia 1828 — A. Perfetti 1850 — H. L. Petersen — Ed. Mandel — E. Schäfer 1852. — Lith. von Gir. Tubino. — Galvanogr. von Schöninger.

königlichen Kunstschätze sämmtlich veräußert, und viele derselben — darunter die H. Familie aus Mantua — gelangten durch den spanischen Gesandten in London, Don Alonso de Cardenas, im J. 1649 in den Besitz König Philipp's IV. von Spanien. 2000 L. St. hatte der Gesandte für das Gemälde Raphael's gezahlt; und als der König es erblickte, rief er in freudiger Bewunderung aus: „Dieß ist meine Perle!" und gab ihm damit ungewollt den Namen, den es noch heute trägt.

Das Gemälde unterscheidet sich aber auch noch durch einen andern beachtenswerthen Umstand von Raphael's meisten Behandlungen desselben Gegenstandes. Nicht etwa nur, daß der h. Nährvater in eine verschwindende Ferne zurückgedrängt und außer aller Verbindung mit den Seinen gebracht ist — eine besonders hervortretende Stellung weist ihm Raphael ohnehin fast niemals an — sondern wir haben hier eine Familienscene ohne alle religiöse Anspielungen vor uns! Außer der Madonna del Cardellino wird kaum noch eine der bedeutenderen Heiligen Familien Raphael's zu nennen sein, in denen nicht entweder die Verehrung oder Anbetung des göttlichen Kindes das Hauptmotiv wäre, oder Johannes mit seinem Kreuzchen oder dem Agnus Dei oder auch nur mit dem bedeutungsvoll erhobenen Zeigefinger als kleiner Prophet aufträte, oder das Christuskind mit Priesterwürde und in aller kirchlicher Form den Segen ertheilte. In der „Perle" nichts von alledem! nichts, als eine heitere Scene aus einem glücklichen Familienleben!

Ungeachtet dieses mit Entschiedenheit hervortretenden Charakterzugs streiten sich doch noch mehre widersprechende Elemente um den Vorrang: man weiß nicht, ob man die tadellose Anordnung, die Schönheit der Linien und Bewegungen bei ihrer großen Mannichfaltigkeit bewundern; ob man sich von dem Zauber der scheinbar von den Grazien selbst über Maria's

Antlitz ausgegossenen Anmuth entzücken lassen; oder ob man an der reinen Natürlichkeit der Kinder, an ihrem kunstlosen Austausch von Liebe und Freude einen wärmern Antheil nehmen soll?

Die Scene spielt im Freien vor den mit Gesträuch bewachsenen Ruinen eines alten Palastes, in denen St. Joseph auf Entdeckungen herumzugehen scheint. Den weitern, freien Hintergrund, in dem sonst Raphael mit einfachen Wohngebäuden eine Erinnerung an Nazareth zu geben liebte, nimmt eine Landschaft mit den Ueberresten einer großentheils zerstörten Stadt, ihrer Tempel und Paläste ein; die Wege aber zu ihr sind noch von Menschenverkehr belebt. Auf blumigem Rasen des Vorgrundes steht die Wiege, aus welcher die auf einer leichten Erderhöhung sitzende heilige Jungfrau so eben das aus dem Schlaf erwachte Kind auf ihren Schooß genommen. Noch steht es mit einem Bein in der Wiege und hat das andre über das halb ins Knie gelassene rechte Bein der Mutter gelegt, die es mit ihrem rechten, um seinen Leib gelegten Arm festhält, während sie die Linke ihrer an ihrer linken Seite niedergekneten Mutter auf die Schulter legt und sie damit in die Gruppe zieht. Im Ganzen nach ihrer linken Seite gewendet, neigt sie das Haupt nach rechts (so daß wir es ganz von vorn erblicken), zu dem kleinen Johannes, der von dieser Seite herbeigelaufen kommt. Er ist nothdürftig mit einem Lammfell bedeckt, das unter der Brust mit einem Strick gegürtet und von ihm vorn gleich einer Schürze aufgenommen ist, um Früchte darin aufzunehmen, die er nun dem geliebten Spielcameraden darbringt. Reizend ist die Freude, mit der dieser mit lachendem Munde und mit beiden Händen danach langt, doch nicht ohne den fragenden Blick nach der Mutter zu richten, der die Erlaubniß erbittet, zulangen zu dürfen. So weit ist die Gruppe in lebhafter Bewegung voll gegenseitiger Theilnahme. Einen auffallend scharfen Gegensatz

dazu bildet Großmutter Anna, die das altersschwache, runzlichte, fast verdrießliche Gesicht auf die Faust des rechten Arms gestützt, der auf der Tochter linkem Beine ruht, theilnahmlos niederblickt, ohne den freien linken Arm auch nur die geringste Bewegung nach der Gruppe hin machen zu lassen. Anna im Vor-, Joseph im Hintergrund vertreten das sinkende, absterbende Leben, dem es an Willen oder Kraft gebricht, sich dem in Lust und Liebe, in Gesundheit, Kraft und Hoffnung aufblühenden Leben, wie es aus den Kindern und der h. Jungfrau spricht, so mit Herz und Seele anzuschließen.

Unvergleichlich lieblich in jedem Zug und jeder Miene und fein und kindlich in den Formen und Bewegungen ist Jesus; Johannes dagegen hat fast riesige Gliedmaßen und einen schweren Gang. Höchste Schönheit, doch nicht ohne Bewußtsein derselben und der Mittel sie ins rechte Licht zu stellen, kleidet die h. Jungfrau. Kopfputz, Halstuch, Kleid und Mantel sind aufs geschmackvollste geordnet und von vorzüglich gefälliger Zeichnung. Das Colorit ist kräftig, harmonisch und nur in den Schatten sehr dunkel, und ohne Mitteltöne; die Pinselführung sehr hart, woraus man auf eine besonders weitgehende Theilnahme Giulio Romano's an der Ausführung schließt.*)

Hatte sich Raphael bei diesem Bilde in das stille Glück eines anspruchlosen Familienlebens ohne religiöse Beziehungen versenkt: so erhebt er sich sogleich mit seinen Vorstellungen wieder in höhere, übernatürliche Regionen, wo er die Aufgabe hatte, in Ausführung eines ähnlichen Themas seine künstlerischen An-

*) Gest. von Gio. B. Franco — Luc. Vorstermann — Fernando Selma, 1808 — Narcisse Lecomte, 1845 — Giuf. Marri. — Eine Copie dieses Bildes von Giul. Romano, der dabei eine Katze im Vorgrund angebracht hat, ist unter der Bezeichnung „Sagra famiglia della Gatta" im Museo zu Neapel. (S. Vasari III, 2. S. 391.)

schauungen vor den Augen Frankreichs und dessen kunstliebenden Königs zur Geltung zu bringen, was mit jener h. Familie der Fall war, die er 1518 im Auftrag des Herzogs von Urbino gemalt hat (wie oben S. 230 berichtet wurde).

Ist der Schlaf der Bruder des Todes, so ist das Erwachen ein Sinnbild der Auferstehung, des Eintritts in ein neues Leben, an dessen Schwelle uns nichts Holderes zu Theil werden kann, als der Gruß der Liebe und Freude. Und wenn nun das heilige Kind, berufen der Heiland der Welt zu sein, aus dem Schlaf erwacht: — muß sich nicht freuen, was ihm nah ist und was Athem hat auf der Erde und im Himmel? — Und doch — auch wenn die ganze Erde sich freute und alle Himmel jauchzeten — höher und inniger noch ist das Wonnegefühl der Mutter, dem geliebten Kinde wieder ins offene Auge blicken zu können! und auch für dieses ist noch das Mutterherz die Welt, und unbekümmert um alles Andere drängt es sich verlangend zu ihm empor!

Dieß mögen die Gedanken gewesen sein, aus denen das Gemälde „die große heilige Familie K. Franz I." hervorgegangen: eine Verschmelzung natürlichen Lebens und seiner Empfindung mit Aeußerungen einer nur bei und mit übernatürlichen Erscheinungen stattfindenden Verehrung.

Das Kind ist erwacht und so eben mit einem Bein aus der Wiege gestiegen, und sucht die Mutter, die es aufnehmen will, zu umarmen. Mit lieberfüllter Freude blickt es zu ihr auf, während sie mit gleicher Empfindung von ihrem Sitz mit zurückgeschlagenem linken Bein sich zu ihm wieder neigt, die Umarmung zu gewähren und zu erwiedern. Rechts von ihr neben und hinter der Wiege kniet Elisabeth*) mit ihrem, am

*) Es ist kein äußeres Merkmal festgestellt, durch welches sich Maria's Mutter Anna von ihrer Freundin Elisabeth unterscheidet. So werden in den

Kreuz in den Armen kenntlichen Söhnchen und läßt ihn die Hände betend zu seinem Gespielen falten, was es nicht ohne einen Ausdruck von Scheu oder Furcht ausführt, als ob es sich in die noch ungewohnte Verehrung nicht finden könne, zumal da sein Freund seine Gegenwart gar nicht bemerken will. Neben Johannes und seiner Mutter kniet, offenbar mit tieferem Verständniß, eine jugendliche Freundin Maria's, anbetend die Arme über die Brust gekreuzt, aber unterbrochen in ihrer Andacht durch einen Engel, der der Gruppe sich plötzlich genaht, zu welchem sie aufschaut, wie er mit beiden Händen Blumen ausstreut über das göttliche Kind, das aber weder durch dieses noch irgend ein anderes Zeichen der Verehrung in seinem kindlichen Verlangen nach der Mutter sich stören läßt. Darauf hin scheint seinen Pflegling auch St. Joseph zu kennen; denn er sieht, mit dem Arm auf die Bettpfosten gestützt, von der andern Seite her ohne sonderliche Gemüthsbewegung der Scene der Rührung und Andacht zu.

Die Gruppierung ist gut abgerundet; doch fehlt der Anordnung in der Eintheilung des Raumes in etwas das Gleichgewicht, indem die rechte Seite mit Joseph und dem Bettvorhang zu leer erscheint gegen die linke. Die Motive sind, wo sie wie bei Maria und dem Kind, ganz natürliche Empfindungen bezeichnen, ebenso natürlich als schön; dahingegen sie ein conventionelles Gepräge haben, wo sie Andacht und Gottesverehrung ausdrücken sollen, ja bei dem aus hocherhobenen Händen Blumen streuenden Engel sogar ins Gesucht-Schwungvolle übergehen.

Reich und rein im Styl und dabei vollkommen naturgemäß ist alle Gewandung angeordnet und gezeichnet; voll und schön

Beschreibungen der h. Familien beide Namen an Beide von Verschiedenen verschieden vertheilt. Hier scheint mir unzweifelhaft die Mutter des Johannes gemeint zu sein.

sind die Körperformen und den Charakteren entsprechend. Diese selbst sind ebenso bezeichnend als mannichfaltig; nur die Madonna läßt uns ungewiß, ob wir bei ihr mehr an die Schönheit oder an den Ausdruck des Gefühls gewiesen sind, ob wir in ihr mehr die jungfräulichen, oder die mütterlichen Züge vermissen. Vieles in diesem Bilde ist Folge kenntnißvoller künstlerischer Berechnung, was sonst bei Raphael ungesucht sich darstellte; am meisten, aber auch am glücklichsten tritt diese Berechnung bei der Vertheilung von Licht und Schatten hervor, indem das erstre in der Mitte concentriert dem Ganzen eine höchst wirkungsvolle Haltung gibt. Die Modellierung ist ohnehin sehr kräftig durchgeführt, so daß die Schatten fast zu dunkel sind; was wohl auf Giulio's Hülfeleistung bei der Ausführung geschoben werden muß. Das Gemälde befindet sich in der Sammlung des Louvre zu Paris. Wie es dahin gekommen, habe ich oben S. 230 berichtet. Man wird sich aus der Eile, zu der Raphael bei der Ausführung desselben gedrängt wurde, erklären, daß einige Stellen — unter Beiziehung von Schüler-Hülfe — weniger gelungen sind. Auch hat das Bild unter mehrfachen Restaurationen gelitten, namentlich in Betreff der Farbenharmonie, die einiges zu wünschen übrig läßt.*)

Die Drachenüberwinder St. Michael und St. Margareth.

Zu den Gemälden im Louvre aus Raphael's letzter Lebenszeit gehören noch zwei Bilder, die dasselbe Thema, obschon in verschiedener Weise zum Gegenstand haben: die beiden Drachenüberwinder St. Michael und St. Margareth. Nach

*) Gest. von J. Th. Richomme — C. M. F. Dien — (auch von Beiden.) — N. Desmadryl — Ger. Edelinck — L. Schuler 1824 — J. J. Frey — G. Emili.

Vasari (D. A. III, 1. S. 231 und III, 2. S. 383) hat Raphael beide Gemälde für König Franz I. von Frankreich gefertigt. Abweichende Annahmen haben sich als irrig erwiesen (wie Passavant a. a. O. II. S. 316. III. S. 142 dargethan). Für die Wahl des Gegenstandes hat man nach verschiedenen Beweggründen gesucht und u. a. im Erzengel Michael ein Sinnbild des siegreichen Kampfes der Kirche gegen die Reformation Luther's erblicken wollen, was ganz unstatthaft ist, da diese für König Franz und Frankreich eine unmittelbare Bedeutung noch nicht hatte. Wollte man eine Nebenursache für die Wahl des Gegenstandes haben, so dürfte eine politische Anspielung näher liegen, als eine religiöse. Man darf nur an das Gemälde von der Krönung Carl's d. Gr. in der Stanza dell' Incendio im Vatican sich erinnern, in welchem Raphael dem Frankenkönig das Angesicht des Königs Franz I. und damit die Andeutung gegeben, daß kein Anderer berechtigt sei, auf dessen Thron zu sitzen, und daß der Kampf gegen einen solchen Usurpator dem Kampfe Michael's gegen den Rebellen Satanas gleiche. Inzwischen liegt doch wohl die Veranlassung zu dem Bilde näher, nehmlich in dem von den Vorfahren des Königs Franz gestifteten und stets in hohen Ehren gehaltenen Ritter-Orden des h. Michael. In wie naher Gedankenverbindung nun auch St. Margareth, die von Satanas in Gestalt eines Drachen gefangen gehalten wurde, bis er vor dem Zeichen des Kreuzes in ihrer Hand erlag, mit St. Michael steht: die nächste äußere Veranlassung zu Raphael's Bilde könnte doch leicht im Namen von Margaretha von Valois, der Schwester von Franz I., gefunden werden, vorausgesetzt, daß das Gemälde zu einem Geschenk für sie bestimmt gewesen.

Sichere Nachrichten freilich fehlen uns im einen, wie im andern Fall. Dagegen können wir nicht umhin, beide Gemälde

in Beziehung zu einander zu betrachten, und den Ursprung beider in Raphael's poetischer, alle traditionellen Gegenstände durchgeistigenden Denk- und Auffassungsweise zu erkennen.

Der Drache ist in der christlichen Kunst das Sinnbild des Bösen. Satanas und seine Gesellen gehören, wie ihre häutigen Krallenflügel verrathen, ungeachtet ihrer Menschenähnlichkeit, zu der im Finstern hausenden Drachenbrut, während die Bringer und Schützer des Guten, die Engel Gottes das Gefieder theilen mit den Durchseglern der Lichtregionen des Himmels. Unser Leben ist ein steter Kampf zwischen Gutem und Bösem. Das Böse sucht das Gute mit seinem Hauche zu vergiften, mit Gewalt zu beherrschen oder völlig zu verschlingen. Dagegen schützen Kraft des Willens mit entschlossener That, oder der Gedanke an Gott, das vertrauenvolle Gebet. In unsern zwei sich gegenseitig ergänzenden Gemälden hat Raphael diesen Gedanken anschaulich ausgesprochen: im Kampf des Erzengels Michael mit Satanas die Thatkraft des Guten; in der Ueberwindung des Drachen durch die h. Margareth den Sieg über das Böse durch die Macht des Gebetes; — und in der edelsten Sprache der Kunst ihn ausgeführt. Wie vom Sturmwind getragen, mit ausgebreiteten Schwingen, im Waffenschmuck des goldnen Schuppenpanzers, das Schwert an der Seite fährt der Erzengel nieder zur Erde, wo bereits zu Boden geworfen Satanas über einer Felsenkluft liegt, aus welcher Flammen emporlecken. Noch athmet der Böse, noch hält er die Waffe des Doppelhakens fest in der Rechten und sucht sich mit stramm aufgestemmter Linken wieder aufzurichten, grimmige Blicke wie Pfeile nach seinem Gegner emporschießend. Der aber setzt ihm bereits den Fuß in die Seite, und nicht mit Zorn der Leidenschaft, nein! mit dem Ausdruck des ruhigen Bewußtseins von der siegreichen Kraft des Guten, hebt er mit beiden Händen

hoch die Lanze empor, um dem bezwungenen Feind, dem Dämon der Tiefe, den Todesstoß zu geben. Ein lichter Himmel über einer heitern Landschaft am gebirgigen Meeres-Ufer bildet den Hintergrund, als wolle auch darin der errungene Sieg sich widerspiegeln.

Wie anders erscheint das Verhältniß von Gut und Böse im Bilde der h. Margareth! Da ist kein Kampf, keine stürmische Bewegung! Ueberwältigt liegt der Drache, ein gräuliches Ungethüm, rücklings am Boden; die Windungen seines Schlangenkörpers, der aufgerissene Rachen, die verdrehten Augen sind die Anzeichen des krampfhaft geendeten Lebens. Wie und wodurch es geendet, sehen wir nicht. Die Legende erzählt, daß die Heilige, ihrer Glaubenstreue wegen in einen Kerker geworfen und von einem Drachen bewacht worden sei; daß sie demselben aber nur mit dem Zeichen des Kreuzes die Macht genommen und so sich befreit habe, ohne eine andere Gewalt als durch den vertrauenvollen Gedanken an den Beistand Gottes und des Heilandes der Welt. Ruhig und klar, wie die Sonne unberührt vom Sturm hinter abziehenden Gewitterwolken hervorleuchtet, tritt die Heilige aus der Tiefe heraus und schreitet sorglos, als ob sie auf Blumen wandle, über den Leib und die Flügel des grausigen Unthiers. Ein Lichtschein umgibt ihr in Schönheit und Glaubenskraft strahlendes, jungfräuliches Angesicht; mit der Linken hält sie den von der Schulter herabgeglittenen Mantel, mit der Rechten einen Palmzweig, das Zeichen des über den gefährlichen Feind unter ihren Füßen gewonnenen Sieges. Der Erdhügel hinter ihr, über welchem nur einige Baumstämme und ein Schimmer des Himmels sichtbar sind, umschließt die Höhle, in welcher der Drache sie gefangen gehalten und deutet auf das Dunkel der Nacht, in welcher sie keinen andern Beistand gehabt, als ihren Glauben und ihr Gebet.

Sprechend und schön hat uns Raphael in verschiedener Ausführung desselben Themas die Gegensätze von Bewegung und Ruhe, von Kraft und Milde, von Selbstvertrauen und von Gottvertrauen, von Kampf und Sieg vor Augen gestellt. Wenn aber diese Bilder in Betreff der Zeichnung und Malerei weniger befriedigen, als durch den Gedanken und durch die Composition, so liegt die Schuld darin, daß Raphael durch das Drängen des Bestellers genöthigt war, bei der Vollendung derselben sich fremder Hülfe, namentlich des Giulio Romano zu bedienen (der nach Vasari [D. A. III. 2. S. 383] die h. Margareth fast ganz allein gemalt hat); dann aber auch an den mehrfachen Restaurationen und Uebermalungen, welche diese Bilder, insonderheit bei der Uebertragung von Holz auf Leinwand erlitten haben.*) Am Saum des blauen Unterkleides von dem Erzengel steht: RAPHAEL VRBINAS PINGEBAT. M.D.XVIII.

Der Besuch Maria's bei Elisabeth im Museo zu Madrid (s. S. 224) macht einen entschieden entgegengesetzten Eindruck. Wenn wir uns bei St. Michael und St. Margareth in einer ganz idealen Welt und vor Gestalten von vorwiegend symbolischem Charakter befinden, so führt uns Raphael hier ein Bild aus dem Freundschafts- und Familienleben biblischer Personen in Form einfacher Erzählung vor. Nun aber liebt es Raphael, in seinen religiösen Bildern dem wirklichen Leben, wo es angeht, Rechnung zu tragen, ohne jedoch die übernatürlichen Beziehungen leugnen oder nur verwischen zu wollen, Wahrheit und Dichtung (oder Verklärung) unbefangen zu verbinden. Ein derartiger Gegensatz ist die Seele dieses Bildes der Heimsuchung!

*) S. Michael, gest. von Nic. de Larmessin — Nic. Beatrizetto — H. G. Chatillon — Alex. Tardieu — G. Lüderitz. — S. Margareth, gest. von Phil. Thomassin, 1589 — Egid. Rousselet — A. B. Desnoyers, 1832 — Pannier — C. H. Rahl — L. Surugue.

Von der rechten Seite naht Maria, demüthig, ja man möchte sagen in Niedergeschlagenheit und mit ihren Augen verschämt, wie wohl feinfühlende Frauen in einem ähnlichen Zustand thun, auf ihrem hochschwangern Leibe ruhend, den sie mit der Linken deckt. Eilend und freudig kommt ihr Elisabeth entgegen, faßt sie mit herzlichem Handdruck an der Rechten und legt ihr wie zur Beschwichtigung die Linke auf ihren rechten Oberarm. Jede Miene, jede Bewegung von ihr drückt ein herzliches Willkommen, und die vollkommenste, auf die Verheißung gegründete Beruhigung aus. Ihr Kopf ist von besondrer Schönheit in Zeichnung und Ausdruck; der Kopf Maria's ruht auf einem etwas zu dünnen Halse. Das Ganze ist nach Passavant (III. S. 135) von kräftiger und milder Farbe, und großentheils von Raphael's eigner Hand. (Im II. Bd. hatte er es mehr dem Giul. Romano zugeschrieben.) Den Hintergrund bildet eine Landschaft, ohne irgend ein Gebäude. Wohl aber sieht man in der Ferne, die in Gegenwart Gottes, der in den Wolken erscheint, von Johannes an Christus vollzogene Taufe; eine Anspielung auf den Namen des Stifters Joh. Bapt. Branconius. Beide Frauen tragen auffallend kurze Kleider und Sandalen, Elisabeth einen turbanartigen Kopfputz, Maria reiche mit einem Band umwundene Flechten. Links unten im Bilde steht: RAPHAEL VRBINAS F. und in der Mitte MARINVS BRANCONIVS F. F. Bei Uebertragung von Holz auf Leinwand hat es einige Beschädigungen erlitten.*)

Johannes der Täufer,

nach Vasari (D. A. III, 1. S. 237) von Raphael für den Cardinal Colonna auf Leinwand gemalt, von diesem sodann dem

*) Gest. von A. B. Desnoyers 1824.

Arzt Jacopo da Carpi, der ihn in einer schweren Krankheit glücklich behandelt, zum Geschenk gemacht; zu Vasari's Zeit im Besitz des Francesco Benintendi zu Florenz, und schon seit 1589 in der Tribune der Galerie der Uffizien daselbst. Keines der so zahlreichen Gemälde Raphael's ist schon in frühester Zeit so oft copiert worden, zum Zeugniß der außerordentlichen Wirkung, die es gemacht; und dennoch muß ich bekennen, daß es mir am weitesten von der Raphael's Werken eigenthümlichen Innerlichkeit entfernt zu sein scheint, eines jener Werke aus später Zeit, die mehr aus Ueberlegung und Berechnung, als aus unmittelbarer Erfassung des Gegenstandes hervorgegangen sind. Ein schöner Jüngling von etwa 17 Jahren, unbekleidet, nur mit einem Tigerfell auf dem rechten Schenkel und um den linken Oberarm, sitzt einsam vor einem Felsen auf einem bemoosten Stein. Die Rechte hat er prophetisch erhoben, in der Linken hält er einen Papierstreifen mit der bekannten Inschrift; an seiner rechten Seite fließt aus dem Felsen ein Quell hervor, neben welchem an den abgebrochenen Ast eines Baumstammes ein von Rohrstücken zusammengebundenes lichtstrahlendes Kreuz befestigt ist. Im Bilde selbst ist nichts und Niemand, wozu er in Beziehung stehen könnte; er ist „der Prediger in der Wüste", der vergebens spricht, da kein Mensch ihn hört und dessen sichtbare Erregung des Gemüths nur eine Erklärung findet, wenn ein Beschauer vor ihn tritt. Erscheint von diesem Standpunkt aus die Composition mangelhaft, so werden von einem andern her ihre Vorzüge um so deutlicher wahrgenommen. Raphael hat sich für dieses Bild (wie vornehmlich an dem Studium dazu in der Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien, zu erkennen ist) eines besonders schönen Modells bedient. Die Körper-Schönheit desselben scheint ihn verlockt zu haben, durch die gewählten Gegensätze in der Stellung und Bewegung sie auf

das vollkommenste zu entwickeln, was ihm auch durch die Linien des erhobenen Armes und des gestreckten Beines sowie der Wendung des Körpers und der andern beiden Extremitäten trefflich gelungen ist. Aber das Gepräge eines künstlichen Pathos ist damit mehr gegeben, als vermieden, was um so nachtheiliger wirkt, als das Angesicht fast starr aus dem Bilde schaut. Es hat damit sehr das Aussehn eines akademischen Aktes, wie es denn häufig einem solchen als Vorbild gedient hat.

Am Original (in den Uffizien) hat, wie es scheint, Raphael stellenweis selbst Hand angelegt; doch dürfte Giulio Romano den meisten Theil an der Ausführung haben. Von großer Feinheit des Formgefühls ist das o. g. Naturstudium zu der Gestalt des Johannes, bei welchem noch der Unterschied in der Zeichnung des gestreckten Beines vom Gemälde auffällt, indem der Fuß bei diesem so verkürzt ist, daß man zugleich die obere und untere Seite desselben sieht, während in Raphael's Handzeichnung die Sohle nicht gesehen wird.*)

Die heilige Familie unter der Eiche oder della Lacertola.

Indem wir nun noch einmal zu Raphael's lyrischem Lieblingsthema zurückkehren, haftet unser Auge zunächst auf einer heil. Familie, die unter einem dreifachen Namen ins Buch der Kunstgeschichte eingetragen ist. Nach einer im Gras des Vordergrundes spielenden Eidechse heißt sie „della Lacertola", und nach der Eiche inmitten des Bildes „unter der Eiche"; endlich wegen des Papierstreifens in der Hand des Johannes

*) Gest. von C. Bervic — V. Biondi — F. Chereau — S. Valée. — Zu den besten Copien des Bildes darf man wohl die in den Pinakotheken zu Bologna und zu München, im Palast Borghese zu Rom und im Berliner Museum rechnen.

„del Agnus Dei." Das „Original" ist im Museo zu Madrid; eine, vielleicht noch unter den Augen des Meisters gefertigte Copie, in der Sammlung des Palastes Pitti in Florenz. Es ist das Bild eines ungestörten Familienglücks im Zusammenleben von Aeltern und Kindern und im Genuß einer schönen Natur. Die heilige Bedeutung der Familie ist nur leicht und gleichsam zufällig angedeutet durch Tempeltrümmer alter Gottheiten und durch des kleinen Johannes gewöhnliches Spielzeug.

In einer weiten Landschaft mit Tempelruinen und Wasserfällen am gebirgigen Meeresufer, unter einer jungen Eiche sitzt Maria auf und neben Bruchstücken eines zerstörten Tempels. Mit einer bewußt oder selbst gesucht anmuthigen Wendung des Oberkörpers nach links, die noch durch den weiter nach rückwärts gedrückten und auf einen Altar gestützten Arm gesteigert wird, während Unterkörper und Beine dem Beschauer gerade zugewendet sind, umfaßt sie mit gestrecktem rechten Arm das Kind. Es sitzt auf ihrem Schooß, das rechte Bein über ihr rechtes Bein geschlagen, mit dem linken noch halb in der Wiege stehend, die den Vorgrund einnimmt; und neigt sich liebevoll zu seinem Gespielen, der sein Agnus Dei in der Hand das rechte Bein auf die Wiege gesetzt hat, und will ihn, unbekümmert um die Weissagung der Papierrolle mit seiner Rechten an sich ziehen; wendet sich aber mit heiterm Aufblick um Erlaubniß fragend zur Mutter empor, auf deren ihm zugeneigten Angesicht aber das „Agnus Dei" einen Zug wehmüthiger Ahnung hervorgerufen. Joseph dagegen, der sich an der rechten Seite, die rechte Hand im Bart, gemüthlich auf den geborstenen Altar stützt, sieht mit Behagen auf die Gruppe vor ihm. — Die Anordnung der Darstellung füllt den Raum in der Diagonale; die sehr ideal gehaltenen Formen sind sehr voll und rund, beim Johannes sogar etwas plump; Die Gewänder sind besonders faltenreich, und

stellenweis wie naß aufliegend, so daß die Körperformen durchscheinen. Die Carnation und alle Farben sind sehr tief, die Modellierung sehr stark mit fast schwarzen Schatten. Auf der Wiege steht die Inschrift: RAPHAEL PINX. Dennoch hat Raphael an der Ausführung des sehr glatt behandelten Gemäldes schwerlich Theil genommen.*)

Die kleine Heilige Familie im Louvre.

Dieses liebliche Bild gehört zu jenen Darstellungen, in denen Raphael die kirchlich religiöse Anschauung mit den Aeußerungen einer rein natürlichen Empfindung verschmolzen hat. Wie gewöhnlich ist auch hier das Jesuskind der Vertreter der letztern, während dem Johannes die Aufgabe zugefallen, mit seinem prophetischen Auge in seinem Gespielen den Weltheiland zu erkennen, dem er göttliche Verehrung darzubringen habe. So kniet er im Schooß seiner niedergekauerten Mutter, die ihn mit der Rechten hält, und erhebt anbetend die Hände zum Jesuskind, das in seiner Wiege stehend mit beiden Händen über den Schooß Marias nach ihm langt und seine Wangen sanft streichelt. Die Scene spielt vor einem mit Gebüsch bewachsenen Gemäuer, hinter welchem man in eine reiche Landschaft sieht. — Das Colorit des Bildes ist braun, die Augenhöhlen sind tief umschattet; die Landschaft im Mittelgrund ist sehr dunkel, im Hintergrund blau. Die Composition ist unzweifelhaft von Raphael; aber die etwas harte Behandlung läßt auf eine Schülerhand schließen, die mit Sicherheit zu benennen nicht leicht sein dürfte.

Das Bild kam aus der Sammlung Louis XIV. in die des Louvre. Lépicié im Catalogue raisonné du Roi erzählt:

*) Gest. von Giul. Bonasone — Diana Ghisi — Donati Rasciotti (umgekehrt.) — J. Corot.

„Dieses Gemälde gehörte Hrn. Loménie de Brienne, von welchem Louis XIV. es kaufen ließ. M. Félibien glaubt, daß es aus dem Hause de Boissy stamme, und daß es nach Frankreich durch Adrian Gouffier, Cardinal von Boissy gekommen sei, dem es Raphael aus Erkenntlichkeit für die ihm durch diesen Prälaten bei dem König Franz geleisteten Dienste zum Geschenk gemacht habe. Er fügt hinzu, daß Mazarin ein ganz ähnliches Bild vom Marquis de Fontenay-Mareuil, dem Gesandten Frankreichs bei Urban VIII. gehabt und daß dieser dasselbe auf das Wort des Ritters del Pozzo in Rom als Original gekauft habe, nach welchem das im Besitz des Königs befindliche von Giulio Romano copiert sei.

Félibien ist nun (mit Recht) der Meinung, daß Raphael keines der beiden Bilder selbst gemalt habe, und daß sie beide nach seiner Zeichnung durch Schüler von ihm ausgeführt seien, daß er aber dem des Königs die letzte Vollendung selbst gegeben. — Frédéric Villot in seiner „Notice des tableaux exposées dans les Galeries du Musée Impérial du Louvre 1864" fügt hinzu: daß Félibien sagt, das Gemälde habe einen Holzdeckel gehabt, der eben so schön als geistreich bemalt und verziert sei. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist dieß das (unter No. 387 im Katalog aufgeführte) grau in grau gemalte Bild einer Abundantia, von welchem Mariette annimmt, es sei von Garofalo nach einem Entwurf Raphael's gemalt. Die Inschrift „Raphael Urbinas" ist nicht ursprünglich.*)

Madonna del Passeggio.

Aehnliche Motive, wie beim vorigen Bilde, liegen auch diesem zu Grunde: Johannes naht sich mit seinem prophetischen

*) Die kleine H. Familie ist gest. von Jacopo Caraglio (ohne Landschaft.) — Fr. Poilly — P. Drevet — A. B. Desnoyers.

Kreuzchen und mit dem Ausdruck liebevoller Verehrung mit Gruß und Kuß seinem göttlichen Gespielen, der auf dem Boden stehend an die Mutter sich anschmiegt. Auch diese steht aufrecht und legt ihre Hand dem Johannes-Knaben aufs Haupt. Die Scene spielt vor einem Baum und Gebüschen, hinter denen Joseph wandelnd sich — und zwar mit ziemlich mürrischer Miene — nach der Familie umsieht. —

Ich kenne von den verschiedenen Exemplaren dieses Bildes nur jenes in der (ehemaligen) Bridgewater-Galery zu London, zu welchem Raphael — wie mir scheint — nur eine flüchtige Zeichnung geliefert haben wird. Den Motiven fehlt die Feinheit des Gefühls, der Zeichnung die Reinheit der Formen, die weichlich und fast kleinlich gehalten sind, der Anordnung der Gewänder der Raphaelische Schönheitsinn, wie denn z. B. der dunkelblaue Mantel Maria's dicht unter der Brust geradezu durchschneidet, diese sich auch nur mit dem Gewand, nicht mit einem Körpertheil profiliert. Dennoch ist — nach Passavant's Urtheil — dieses Exemplar das schönste der neun von ihm gekannten.*)

Die Ruhe in Aegypten.

Unbegreiflicher Weise unter diesem Namen wird eine heilige Familie im Katalog der Belvedere-Sammlung in Wien, (ein zweites Exemplar bei Don Jose de Madrazzo, Director des k. Museums in Madrid) aufgeführt, zu welcher Raphael vielleicht einen leichten Entwurf geliefert, die aber schwerlich unmittelbar aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Dem Inhalt nach eine jener Familienscenen, in denen die ehrfürchtige Demuth des Johannes und die liebreiche Herzlichkeit des Jesuskindes um den Vorrang streiten, die also ebensowohl als ein Bild religiöser

*) Gest. von Nic. de Larmessin — H. Guttenberg — A. Legrand — P. W. Tomkins — P. Anderloni.

Andacht, als holder Kinder-Freundschaft im Familienkreise angesehen werden können. In schöner, felsiger Landschaft, unweit eines klaren Wassers, im Schatten eines Palmbaumes haben Maria und Joseph mit dem heiligen Kinde sich einen Ruheplatz gesucht. Da ist der Johannesknabe mit Obst in seinem Lammfell und mit seinem Kreuzchen herbeigesprungen, hat sich vor ihnen aufs Knie und das Kreuz zur Erde geworfen und bietet dem Gespielen schüchtern seine Früchte an. Dieser wird von Maria, die zu ihm niedergekniet, stehend auf ihrem Schooß gehalten und langt freundlich und liebevoll mit der Rechten nach ihm, als wollte er ihn aufrichten, was St. Joseph, der mit der Linken den Esel am Zügel hält, mit der Rechten ihn am Arm packend, wirklich ausführt. Wohl wegen dieser unmittelbaren Betheiligung St. Josephs, den Raphael in der Regel nur von fern oder gar nicht sehen läßt, hat man die Scene nach Aegypten verlegt, wo er nicht wohl entbehrlich war; ohne zu bedenken, daß der Sohn der Elisabeth diese Reise nicht mitgemacht hat.

Die Composition hält die Pyramidalform inne, derart daß der Kopf des H. Joseph die Spitze bildet, und beide Seitenlinien ziemlich gleichmäßig abfallen; und enthält so schöne und wahre Motive, daß das Bild bei besserer Durchbildung der Formen und glücklicherer malerischer Behandlung zu den schönsten der Gattung gehören würde.

Das Wiener Exemplar, das wohl auch nur durch Uebermalung gelitten, war einst in Mailand, in der Kirche S. Maria presso San Celso, deren Vorsteher es 1584 nach dem Tode des Erzbischofs Carlo Borromeo, der es 1565 von Rom nach Mailand gebracht, für die genannte Kirche erstanden hatte. Von ihr hat es Kaiser Joseph II. 1779 für Wien erworben.*)

*) Gest. von Giul. Bonasone — Ad. Fioroni, 1829 — J. Blaschke.

Madonna mit den Candelabern.

Maria, seitwärts niederblickend, trägt das Kind auf ihrer verhüllten Rechten und hält es zugleich mit der Linken an seiner Brust. Dieses ist ganz unbekleidet, faßt mit seiner Linken unter das Brusttuch der Mutter, und drückt es mit der Rechten an ihren Hals. Die rechte Schulter überschneidet etwas das Gesicht, das sich halb lächelnd nach uns umsieht. Zu beiden Seiten brennen zwei Candelaber, und unterhalb ihrer, dicht eingezwängt, werden noch zwei jugendliche mit Heiligenscheinen umgebene Köpfe sichtbar. Die Linien der Composition, die Formen der Zeichnung, die edlen Züge, namentlich die Schönheit vom Kopf der Madonna sprechen für den Raphaelischen Ursprung; selbst die malerische Behandlung ist wenigstens stellenweis seiner nicht unwerth. Und doch fehlt dem Ganzen der bestechende Zauber Raphaelischer Compositionen, ein belebender Gedanke, eine tiefe und warme Empfindung; von den beiden Nebenköpfen ganz abgesehen, die gewiß nicht auf Raphael's Rechnung gestellt werden dürfen.

Das Bild ist kreisrund und war ehedem in der Sammlung des Herzogs von Lucca, aus welcher es bei der Versteigerung von Hrn. Munro in London um 2000 L. St. erworben worden.*)

Madonna aus der Galerie Orleans.

Ein Bild von ganz ähnlichem Motive wie das vorgenannte. Madonna sitzt auf einer Bank und schaut, das Antlitz ganz von vorn, niederwärts; sie drückt das neben ihr stehende Kind, das lächelnd nach uns umsieht an ihre Brust, hält aber mit der Linken das linke Füßchen des Kindes. Ein weißer Schleier

*) Gest. von Pietro Bettelini — A. Fabri — M. Blot — A. Bridoux — Jo. Folo — G. Lévy.

fällt vom Kopf über den Nacken und die Oberarme. Sehr völlig in den Formen, von großer, aber nicht ungesuchter Schönheit in Bewegung und Linien scheint es mir in die späte Zeit Raphael's zu gehören. Es kam aus der Galerie Orleans durch verschiedene Hände an Hrn. Samuel Rogers in London, und aus dessen Sammlung an Hrn. Mackintosh. Es ist leider sehr verwaschen. Ich habe es im I. Bde. S. 271 bereits angeführt, glaube aber daß es an diese Stelle gehört.*)

Madonna della Tenda.

Dieß Bild, eine nicht sehr glückliche Variation der Madonna della Sedia, scheint sich an diese, wie eine Fortsetzung anreihen zu wollen. War dort die vollkommenste Ruhe das leitende Prinzip, dem sogar der innere Zusammenhang der dargestellten Personen geopfert war, so ist dieser nun hergestellt. Madonna hat jetzt das Sprüchlein des Johannes gehört und wendet sich freundlich zu ihm; auch das Christkind ist aus seinem träumerischen Zustand erwacht und hört, den Kopf umwendend, auf die Stimme hinter ihm. Das Raphaelische in der Composition, auch in der Anordnung des Gewandes und Kopfputzes der Maria ist nicht in Abrede zu stellen; ob er aber Theil hat an einem der verschiedenen Exemplare dieses Bildes (das von dem Vorhang im Hintergrund den Namen hat) steht sehr zu bezweifeln. Mehr noch, als das Exemplar in der Turiner Sammlung, entspricht in der Behandlungsweise dasjenige in der Pinakothek zu München, (das ehedem in Madrid gewesen sein soll) der Kunst Raphael's; und dennoch fehlt ihm nicht nur die ideale Schönheit im Antlitz der Madonna, sondern überhaupt der Hauch einer ursprünglichen Schöpfung.**) Eine leichte Skizze

*) Gest. von J. Bouillard — Nic. Guidetti — Marco Zignani 1827.
**) Gest. von Paolo Toschi — Jean Charles Thevenin 1852.

zu dem Bilde in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth hält Passavant für den Original-Entwurf Raphael's.

Nachdem wir eine Zeitlang bei zweifelhaften Gemälden, die den Namen Raphael's tragen, verweilt, wenden wir uns am Schluß dieser Abtheilung zu jenem Bilde, das nicht nur unzweifelhaft und ganz sein Werk, sondern auch die Krone seiner lyrischen Schöpfungen und eines der herrlichsten Kunstwerke überhaupt ist, zur

Madonna di San Sisto.

Was ist nicht alles gesungen und gesagt von diesem Bilde, so daß es fast vermessen erscheint, noch ein Wort hinzuzufügen; und doch kann ich mich der Aufgabe nicht entziehen, auf die Bedeutung desselben in der Reihenfolge der Werke Raphael's näher einzugehen.

Die Madonnenbilder und heiligen Familien Raphael's haben von Anfang seiner Künstlerlaufbahn an, im Gegensatz gegen die frühere kirchliche Auffassung einen allgemein menschlichen Charakter angenommen. Mutterliebe und Kindeswonne, beglücktes Familienleben und innige Kinderfreundschaft blieben die bewegenden Motive, die nur hin und wieder eine Modification erfuhren durch die dem Gespielen des Jesuskindes beigelegte prophetische Bedeutung. Selbst in den Altarbildern enthielt sich Raphael der traditionellen Auffassung und ließ das heilige Kind ein Menschenkind sein, und — selbst auf dem Throne — als solches sich benehmen. Als aber zum letzten Male die Aufgabe an ihn herantrat, einem Altar seinen heiligen Bilderschmuck zu geben, da ward er sich der eigentlichen Bedeutung desselben bewußt, und gab der fast abgestorbenen Form der Tradition in neuer Auffassung neues Leben.

Im Altardienst wird durch den Priester bei der Wandlung auf symbolische (oder realistisch genommen auf wunderhafte) Weise Christus immer neu geboren. Zu diesem kirchlichen Vorgang der „Fleischwerdung des Wortes" gehört das Altargemälde: das Christuskind; und — da es nicht ohne die Mutter sein kann — auf deren Arm oder Schooß. In ihm sollen alle Geschlechter gesegnet sein; und so hat ihm die Kunst die segnende Handbewegung nach kirchlichem Ritus gegeben. Die Mutter bleibt dabei immer Nebenfigur, nur um des Kindes willen gegenwärtig. Bei dem Wandel aber, dem Alles im Leben unterworfen ist, hat sich in der Kirche nach und nach die Andacht der Mutter zugewendet, und ein Madonnencultus ausgebildet, bei welchem allmählich das Christuskind die Nebenstelle erhielt. So wird denn auch Raphael's Sixtinische Madonna als „Ideal der Himmelskönigin in voller Majestät" in Prosa und Versen gepriesen. Und doch sollte ich meinen, daß ein Blick auf das Bild genügen müßte, um zu erkennen, daß hier der Nachdruck nicht auf der Mutter, sondern auf dem Kinde liegt; daß Raphael die ursprüngliche Bedeutung des Altargemäldes wieder aufgenommen und die Idee des Fleisch gewordenen Wortes in unübertrefflicher Macht und Vollkommenheit dargestellt hat. Das aber ist nicht königliche Majestät, was aus Mienen und Bewegung der Madonna spricht! Das ist Bewußtsein ihres unnennbaren Glücks, ihres hohen Berufes, Trägerin des Weltheilandes zu sein, was mit rührender Bescheidenheit auf ihrer Stirne steht, aus ihren Augen leuchtet, was aus ihrer ganzen Haltung dem Kind gegenüber hervorgeht.

Raphael aber hat sich nicht begnügt, zur Reinheit der ursprünglichen Auffassung dieses Gegenstandes zurückzukehren: er hat sie vielmehr mit neuer, lebendiger Empfindung durchdrungen. Die segnende Handbewegung war bei der vorschriftgemäßen, sich

gleichbleibenden Form, zur wirkungslosen Ceremonie geworden. Nur der Gedanke, daß in Christus alle Geschlechter der Erde gesegnet sein sollten, lebte in ungeschwächter Kraft. Er bedurfte in der Hand des Genius der Ceremonie nicht, um kund gegeben zu werden. Raphael gab dem heiligen Kinde Gestalt und Züge, die die Machtvollkommenheit zeigen, mit welcher es einst die Welt erschüttern, der Menschheit neue Ziele und Bahnen vorzeichnen und jedem Einzelnen die Mittel ewiger Glückseligkeit an die Hand geben würde. Aber die Hände ruhen im Schooß und kein äußerliches Zeichen vermittelt den Gedanken. In dieser Wirksamkeit des Gedankens ohne die hergebrachte Form liegt eine culturhistorische Bedeutung; und in der Sicherheit und Klarheit, womit er ausgesprochen ist, die Künstler-Größe Raphael's.

Aber auf dem Gemälde sind noch andere Gestalten, die unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, und eine Erklärung verlangen. Da kniet links der heilige Papst, nach welchem das Bild genannt wird, und zeigt aufschauend mit der Rechten nach unten; rechts die heilige Barbara, und blickt, die Hände betend gekreuzt, zur Erde nieder; im Vorgrund auf einer Brüstung haben zwei Himmelsknaben Platz genommen und schauen nach oben; ein zurückgeschlagener Vorhang öffnet den Blick in den von Seraphim erfüllten Himmel, aus welchem Madonna, das heilige Kind auf den Armen, hervorschwebt.

Zum Verständniß des Bildes müssen wir es uns an seiner ursprünglichen Stelle über dem Altar denken mit seiner Bedeutung für den Altardienst, dessen Höhenpunkt der Moment der „Wandlung," bildet. Denken wir uns dazu die Gemeinde im Gebet vor dem Altar, harrend auf diesen Moment der „wirklichen Gegenwart Gottes des Heilandes." Noch ist der Vorhang herabgelassen, der Himmel verdeckt. Die Engelskinder, die vorn an der Brüstung Platz genommen, sind mit großer Sicherheit

der nahen Ankunft des Göttlichen gewärtig. Ueber ihnen knien die Schutzheiligen des Altars, St. Sixtus und St. Barbara in derselben Absicht. Nun wird der Vorhang zurückgezogen; der Himmel thut sich auf; Madonna schwebt hernieder mit dem heiligen Kind, das die Schätze des Himmels und der Erde vertheilen und allen Seelen den Frieden geben kann. Nun wendet Barbara sich herab zur Gemeinde, um sie zum Mitgebet aufzufordern; nun weist Sixtus mit bittend empfehlender Geberde auf die Betenden und blickt vertrauensvoll zur Gottheit empor. Aber die Engelknaben bleiben ruhig in ihrer Stellung; was sie erwarteten, ist gekommen, und sie versenken sich in den vertrauten aber immer neu beseligenden Anblick.

Ueberflüssig ist es, von der vollkommenen Schönheit der Zeichnung, von der fesselnden Tiefe des Ausdrucks, dieser unerreichbaren Geistigkeit der Mienen und Züge des Bildes zu sprechen, das Raphael, wie schwerlich mehr in Zweifel gezogen werden wird,*) in all seinen Theilen selbst und ohne Beihülfen ausgeführt hat. Es ist von großer Einfachheit des Styls, so daß selbst die Gewänder nicht den gewöhnlichen Faltenreichthum haben. Eine gleiche würdevolle Einfachheit herrscht in den Motiven und nur die Bewegung der H. Barbara streift unter der Einwirkung des Schönheitsinnes etwas an Selbstgefälligkeit. Von größter Bescheidenheit ist die Färbung, so daß alle Töne sich leicht und harmonisch verbinden. Ein Lichtglanz, in welchem die Engelsköpfchen wie ins Himmelsblau getaucht erscheinen, umgibt die Madonna, die einen dunkelblauen Mantel über dem lackrothen Unterkleid trägt, und der vom Haupt ein grauer

*) Es hat Leute gegeben, wie Graf Lepel, der 1825 in seiner „Uebersicht der Gemälde Raphael's es für eine Arbeit des Timoteo Viti erklärte; der große Kunstkenner Hofrath Hirt in Berlin läßt es durch Francesco Penni ausgeführt sein.

Schleier niederwallt. Der dunkelgrüne Vorhang, nach beiden Seiten zurückgeschlagen, hebt den Lichtglanz des Himmels. Papst Sixtus hat über dem weißen, vielfarbigen Unterkleid ein rothgefüttertes Pallium von Goldstoff, die Tiara neben sich. Die technische Ausführung ist pastos, frei und breit und mit so wenigen Mitteln bewerkstelligt, daß das Bild aus momentaner Begeisterung hervorgegangen, mit Einem Male und wie aus Einem Gusse aufgetragen, höchstens mit leichten Retouchen vollendet worden zu sein scheint.

Das hindert indeß nicht, anzunehmen, daß dem Künstler während der Ausführung noch ein neuer Gedanke gekommen, eine Erweiterung der Darstellung nothwendig erschienen sei; wie es sich denn in der That herausstellt, daß die beiden Engelknaben unten auf den bereits fertigen Wolkengrund gemalt sind. Sehr auffallend ist der Mangel an Einheit der Beleuchtung, die — übrigens ohne die Gesammthaltung zu beeinträchtigen — von entgegengesetzten Punkten ausgehend angenommen ist.

Das Bild ist auf Leinwand gemalt, während Vasari von ihm, als von einer „Tafel" spricht; was zu der irrigen Vermuthung, ja Behauptung geführt hat, eine Copie auf Holz in Saint Amand zu Rouen, (die Arbeit wahrscheinlich eines Franzosen aus dem 17. Jahrhundert,) sei das Original. Für irrthümlich halte ich auch v. Rumohrs Annahme, daß es ursprünglich eine Prozessionsfahne gewesen. Nicht nur die Größe des Bildes (63 Quadratfuß) streitet dagegen, sondern vornehmlich seine vom Altardienst nicht zu trennende Bedeutung, wie denn auch schon Vasari (D. A. III., 1. S. 231) angibt, daß es Raphael „den schwarzen Brüdern von S. Sisto zu Piacenza für *ihren Hauptaltar*" gemalt habe.

Ueber diesem Altar ist es geblieben bis zum Jahr 1753, wo es durch Vermittelung des Malers Carlo Cesare Giovannini

in Bologna um die Summe von 20000 Ducaten für den Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen (König von Polen) erworben und nach Dresden gebracht wurde, in dessen an Meisterwerken vor allen reicher Gemäldesammlung es der größte Schatz ist. Auf eigenthümliche Weise äußerte der neue fürstliche Besitzer seine Freude über die mit manchen Schwierigkeiten verknüpfte Erwerbung, indem er das Bild zuerst in seinem Thronsaal aufstellen ließ und mit eigner Hand seinen Thronsessel auf die Seite schob mit den Worten: „Platz für den großen Raphael!" An der Stelle des Originals wurde eine Copie von dem Venetianer Maler Rogari zurückgelassen.*)

Im J. 1826 wurde das Gemälde einer Restauration unterworfen, und dafür der berühmte italienische Bilderrestaurator Palmaroli nach Dresden berufen; bei welcher Gelegenheit auch der bis dahin um den Rahmen geschlagene obere Theil der Engelglorie für das Gemälde wiedergewonnen wurde. Ich hatte früher halbe Tage lang vor dem Bilde gesessen und glaube, mir es in seiner geistigen Wirkung tief ins Gedächtniß geprägt zu haben. Als ich es im Jahr 1827 zum ersten Male wieder sah, machte es zuerst einen niederschlagenden Eindruck auf mich. An die Stelle der feinen Modellierung — namentlich der Stirn, der Augenhöhlen und der Mundwinkel bei Maria und dem Kind — war eine ziemlich verflachte Formengebung getreten, unter der der Ausdruck sehr abgeschwächt worden; auch waren manche Stellen, (z. B. an der H. Barbara) fleckig geblieben oder geworden. Es hieß, man habe Palmaroli veranlaßt, die Arbeit abzubrechen. Eine nähere Betrachtung von Palmaroli's Methode erklärte mir die Beeinträchtigung der freien Mo-

*) Gest. von Fr. Müller — Blanchard und Lévy — F. Nordheim — M. Steinla — A. B. Desnoyers. — Lith. von Hanfstängel.

dellierung Raphael's. Mit Recht hatte Palmaroli vermieden, nach gewöhnlicher Restauratoren-Art schadhafte Stellen zu übermalen; er füllte die entstandenen Lücken mit farbigen Punkten aus, ohne was von der Originalmalerei erhalten war zu berühren; diese aber ist frei, mit breitem Pinsel und mit jenem feinen und sichern Formgefühl ausgeführt, das der Künstler oft nur durch einen leisen Druck, durch eine leichte Wendung des Pinsels wirken läßt, und welchem mit einzelnen, nebeneinander gesetzten Punkten zu folgen, nahezu eine Unmöglichkeit ist. Nachgerade hat man sich an den neuen Zustand gewöhnt und die hohe Genialität des Werks bewährt ihre unverwüstliche Gewalt auch nach einem theilweisen Kraftverlust.

Vortheilhafter für das Bild hat eine neuerdings vorgenommene Restauration sich erwiesen, die den Zweck verfolgte, den ganz taubgewordenen Farben neues Leben zu geben. Nach vorsichtig angestellten Versuchen überzog man das Gemälde an der Rückseite mit einer neuen Leinwand und tränkte diese mit Kopaiv-Balsam, der von rückwärts in die Farben eindringend diesen die ursprüngliche Kraft und Frische gegeben hat.

Leider hat man das Bild gegen den in Dresden die Luft durchziehenden, und überall eindringenden Steinkohlenruß mit einer Glastafel schützen müssen und damit eine sehr störende Spiegelung davor gebracht; aber gleichzeitig ihm die wohlverdiente Auszeichnung erwiesen, es allein in einem Cabinet des Museums aufzustellen, auf daß es unbeirrt durch Nebengegenstände auf den Beschauer wirke.

Gemälde dramatischer Form.

Der Kindermord.

Im Besitz des Königs von Sachsen (wonicht bereits im k. Kupferstich-Cabinet zu Dresden) befindet sich eine Zeichnung zu dem berühmten Kupferstich Marc Anton's nach dem Kindermord von Raphael. Die Zeichnung ist auf grauliches Papier mit dem Rothstift gezeichnet, leicht mit Sepia getuscht und stellenweis mit Weiß gehöht. Ich sah sie einst bei dem Kupferstecher Moriz Steinla, der beschäftigt war, sie in Kupfer zu stechen, und war so überrascht durch ihre Schönheit und vollendete Ausführung, von denen es unter allen mir bekannten Zeichnungen keine ihres Gleichen gibt, daß ich Anstand nahm, sie für original zu halten. Wer aber hätte sich so in Raphael's feines Formgefühl hineindenken und arbeiten können, als hier geschehen sein müßte, um nach Marc Anton's zwar sehr schönem, aber doch viel unvollkommenerem Stich ein solches Wunderblatt zu Stande zu bringen? Steinla war von der Originalität fest überzeugt, und entschiedenem Zweifel oder Widerspruch ist meines Wissens seine Annahme nicht begegnet. Selbst der sehr vorsichtige und mit Raphael's Hand sehr vertraute Passavant kommt (a. a. O. II. S. 528) zu keinem andern Ergebniß, als daß diese Zeichnung von Raphael selbst ausgeführt sein müsse. Der König von Sachsen hat sie um 2500 Thlr. von Dr. Huybens in Cöln erworben, der sie in Holland aufgefunden haben mag, wo sie einst im Besitz des Bürgermeisters Sixt von Amsterdam war.

Die ausgesuchte Schönheit der Zeichnung hebt mich nicht über die Frage hinweg, wie Raphael ohne dringende äußere Veranlassung seine immer nur dem Schönen und Guten zugewandte Phantasie mit der Vorstellung empörender Grausam-

keiten und Abscheulichkeiten beschäftigen, und für die Darstellung derselben seine besten künstlerischen Kräfte aufbieten mochte? Keineswegs war die Zeichnung für jene Tapeten bestimmt, zu welchen — erst nach seinem Tode — von seinen Schülern Zeichnungen angefertigt worden und die als die „Arazzi della scuola nuova“ im Vatican aufgehängt sind; denn der dazu gehörige „Kindermord“ ist eine durchaus andere Composition. Sollte doch die Darstellung angstvoller Verwirrung, entsetzlicher Blutthaten einen Reiz für ihn gehabt haben; oder wollte er Mutterliebe, die er so oft in ihrem hohen Glück, und höchstens in ahnender Besorgniß geschildert, im brennendsten Schmerz und tiefsten Unglück zeigen? Gewiß ist nur, daß er auch bei diesem Bilde aufgeregtester Leidenschaften die Linie der Schönheit und das erlaubte Maß des Ausdrucks nicht überschritten.

Das Bild ist mehr lang als hoch; der Schauplatz ist der offene Platz einer Stadt, die mit Thürmen, Wohngebäuden und einer Brücke im Hintergrunde gesehen wird. Zwei Hauptgruppen nehmen den Vorgrund ein: links eine Mutter, die mit ihrem Kind im Arm nach rechts hin flieht vor einem (nackten) Schergen, der das Kind am Fuß gepackt hat, um es mit seinem erhobenen großen Schwert zu durchbohren. Hinter ihnen sieht man eine jammernde Frau mit hocherhobenen Händen auch nach rechts hin fliehen; das ermordete Kind, das links ganz vorn am Boden liegt, scheint das ihre zu sein. Noch eine dritte Blutthat scheint von demselben Schergen verübt; denn hinter ihm ist eine Mutter mit dem ermordeten Kind zu Boden gesunken und herzt den Leichnam des Lieblings; eine vierte Mutter will ihr Kind durch die Flucht nach dem Innern der Stadt retten, ist aber schon von dem verfolgenden Mörder eingeholt.

In der Gruppe rechts kniet eine Frau am Boden und hält ihr Knäbchen hinter sich, um es gegen den Schwerthieb zu wah-

ren, der von einem Schergen, den sie noch mit der ausgestreckten Linken abzuwehren sucht, gegen dasselbe geführt wird; neben ihr ganz vorn in der Mitte liegt eine Kindesleiche am Boden. Zwischen den beiden Gruppen rechts und links sieht man noch eine Mutter mit ihrem Kind in beiden Armen in angstvoller Verwirrung nach dem Vorgrund stürmen, wo der sichere Tod des Kindes harrt. Weinend steht ein Knabe neben ihr, der — schon über das dem Tod geweihte Alter hinaus — Mutter und Brüderchen verloren haben mag. Noch zwei Schergen sehen wir im Hintergrund, von denen der eine eine junge Mutter rückwärts bei den Haaren gepackt hat und mit dem Schwert bedroht, ein andrer ältrer den Dolch zögernd gegen ein Kind zuckt, für dessen Leben die Mutter mit flehenden Blicken bittet.

Die Figuren sind nur wenig oder gar nicht bekleidet und das Nackte ist mit einer so großen Vollkommenheit und Formenfeinheit gezeichnet, daß es das Aussehn hat, als habe Raphael einmal zeigen wollen, welche gründliche Studien nach dem menschlichen Körper er gemacht habe. Dabei aber ist der Ausdruck in Mienen und Bewegungen von der größten dramatischen Lebendigkeit und Wahrheit.*)

Die Kreuztragung,

bekannt unter dem Namen des Spasimo di Sicilia, gehört sowohl der Anordnung als der Darstellung nach zu den vollkommensten dramatischen Werken Raphael's. Wahr und innig in der Empfindung, in den Formen vollkommen lebenstreu, hält es sich doch im Ganzen wie im Einzelnen in der Höhe idealistischer Auffassung und bewegt uns wohl zu tiefer Rührung, weckt aber nicht Erbitterung und Abscheu, da die Urheber

*) Gest. von M. Steinla — Marc Antonio.

des Unheils nicht zugegen sind und ihre Diener im Zaum gehalten werden.

Auf seinem letzten, schweren Gange ist der Heiland unter der Last des ihm aufgebürdeten Kreuzes zu Boden gesunken und stützt sich mit der Linken auf einen im Wege liegenden Stein, um nicht ganz zu sinken; auch hält ihn einer der Schergen an dem Strick, den man ihm um den Leib gelegt, mit aufrecht. Wie schwer die Last des Kreuzes, wie schmerzvoll der Druck der Dornenkrone auf seinem Haupte, zu einem viel bittereren Leid wendet er sich rückwärts, von wo ihm der Jammerruf seiner Mutter in's Ohr dringt, die am Wege knieend, von Johannes und Magdalena unterstützt und von noch zwei andern Freundinnen begleitet, sehnsüchtig die Arme nach ihm ausstreckt zum thränenvollen Abschied. Einen scharfen Gegensatz zu dieser Gruppe des innigsten Mitgefühls bildet der zweite Scherge neben Christus, der das Kreuz zu den Schultern Christi niederdrücken will, das Symon von Cyrene mit nervigen Armen erfaßt hat, um es auf seine Schultern zu nehmen. Ja, Symon wendet zugleich mit strafendem Wort und Blick den Stoß ab, den der Scherge mit der Lanze gegen Christus führen will. An dieser Seite sieht man noch einen römischen Fahnenträger zu Roß, der sich umsieht, eines Befehls von seinem Hauptmann gewärtig. Dieser, gleichfalls zu Roß, rechts hinter der Gruppe der Frauen, gebietet Halt, indem er auf das durch den Fall Christi bewirkte Hinderniß im Fortgang hinweist. Ein Schildträger geht vor ihm und neben ihm reitet ein vornehmer Jude, der kein Anderer, als Joseph von Arimathia zu sein scheint. Bewaffnete Kriegsknechte folgen ihm. In der Ferne sieht man den Beginn des Zugs mit den beiden Schächern und die Schädelstätte mit zwei bereits aufgerichteten Kreuzen.

Wie in Wirklichkeit sehen wir den Vorgang vor uns; in

keiner Linie, in keiner Haltung und Bewegung ist eine Absicht zu erkennen; alle Gestalten sind durch sich selbst, durch ihre Gedanken, Empfindungen oder Handlungen bewegt; kaum daß der Scherge zur Linken eine Absicht bei seinen Gegensätzen von gestreckten Extremitäten verräth. Von unvergleichlicher Schönheit ist die Zeichnung sowohl des Nackten, als der Gewänder, als vornehmlich der Charaktere und ihres Ausdrucks. So viele Künstler es unternommen, das Ideal eines Christuskopfes zu bilden: — keiner, und Raphael selbst nicht ein zweites Mal, hat die Aufgabe gelöst, wie sie hier gelöst ist! Das sind keine nationalen, keine individuellen und doch rein menschliche Züge! Wie Phidias seine Götter gebildet, daß sie zugleich dem Erdenleben angehören und doch hoch darüber stehen, so hat Raphael den Gottmenschen uns vor Augen gestellt, erniedriget zwar unter die Strafe der Missethäter, aber mit dem Zeugniß vollkommener Sündlosigkeit im Angesicht; schmerzlich bewegt in seinen Mienen, aber nicht über das eigene Leid, sondern über die Verblendung des Volks, über das von demselben verschuldete, über Gerechte wie über Ungerechte hereinbrechende Unheil. „Weinet nicht über mich, spricht dieß der Mutter und den Befreundeten zugewendete Angesicht, weinet über Euch und Eure Kinder!" Und die Mutter! wo gäb es ein zweites Bild dieses gerade durch die Milde des Ausdrucks verklärten, auf's tiefste rührenden Schmerzes? Und was von diesen beiden Charakteren gilt, das gilt von allen. Sie sind alle mit derselben Bestimmtheit gezeichnet, in derselben Reinheit und geistigen Höhe gehalten. — Das Bild ist von sehr kräftiger Modellierung und geschlossener Haltung und in der Ausführung, die größtentheils von Raphael selbst herrührt, sehr sorgfältig behandelt. Was die Färbung betrifft, so war ich durch eine Copie von Schlesinger, die ich in Berlin gesehen, verleitet, der Ansicht geworden, es müsse sehr

bunt gemalt, oder in schlimme Restaurator-Hände gekommen sein. Passavant scheint derselben Ansicht gewesen zu sein (a. a. O. II. S. 300); seit er aber das Original in Madrid gesehen, hat er sie — und, wie man seinem Auge zutrauen darf, mit Recht — gründlich geändert. Er nennt das Gleichgewicht in der Vertheilung der Farben bewundernswürdig und der Eigenthümlichkeit jeder Gestalt entsprechend. Die Gewänder von Christus und Maria haben einen tief blau-grauen Ton; Magdalena hat ein hochrothes, die Frau neben ihr ein gedämpft lackrothes Kleid. Der vordere Scherge hat eine gelbe Jacke an.

Aus dem Madrider Museo wurde das Bild 1813 zugleich mit vier andern Gemälden Raphael's nach Paris entführt; sodann während der über Frankreich hereinbrechenden Krisis (unter der Bezeichnung eines Werks von Sebastiano del Piombo) England — aber vergeblich — zum Kauf angeboten; endlich in Folge des Pariser Friedens mit andern geraubten Kunstschätzen — doch erst 1822 — den Spaniern zurück gegeben, nachdem es durch Mr. Bonnemaison von Holz auf Leinwand übergetragen und freilich bei der nachfolgenden Restauration etwas unglimpflich behandelt worden. Seitdem befindet es sich wieder im königlichen Museo zu Madrid.*) In S. Francesco zu Catania sah ich eine — wie mir im Helldunkel der Kirche schien — gute Copie des Gemäldes von Jacopo Vignerio, einem Schüler des Polidoro da Caravaggio, vom J. 1541. — Unter den Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz befindet sich die Frauengruppe in Rothstift.

---

*) Gest. von Ant. Veneziano, 1517 — Dom. Cunego, 1781 — F. Selma, 1808 — C. L. Schuler — P. Toschi, 1832. — Lith. von Bodemer.

Der Constantinsaal im Vatican.

In Betreff der Anordnung der für diesen Saal bestimmten Gemälde verweise ich auf das S. 239 Gesagte. Von den dramatischen Darstellungen daselbst stehen nur zwei in unmittelbarer Beziehung zu Raphael, zuerst:

Die Ansprache Constantin's an seine Truppen,

zu welcher er die Zeichnung gemacht, nach welcher Giulio Romano unter Hinzufügung eigener Einfälle das Bild a fresco ausgeführt. Auf einer Erhöhung vor dem kaiserlichen Zelt steht Constantin und erblickt zugleich mit seinem Unterfeldherrn hinter ihm, mit dem Ausdruck hohen Erstaunens am Himmel das von drei Engelkindern gehaltene Kreuz. In vollem Lauf, mit Adlern und Standarten, kommen die Truppen heran; auch sie sehen das Wunderzeichen am Himmel und scheinen die Stimme zu hören, die von dorther ruft: „*Ἐν τούτῳ νίκα!*" (In diesem wirst du siegen!) Links stehen, als sehr überflüssige Statisten, zwei Pagen, und rechts höchst unpassend der häßliche Zwerg des Cardinals Hippolito de' Medici, Gradasso Beretai, der sich einen Helm aufsetzt, die geschmacklose Zugabe des Giulio Romano, womit er dem Cardinal vielleicht ein Compliment hat machen wollen; wie auch die beiden Pagen auf seine Rechnung kommen, da sie auf dem Entwurfe Raphael's nicht sind.*)

Die Schlacht Constantin's wider Maxentius.

Das Ereigniß, das von der Kirche als die erste siegreiche Waffenthat des neuen Glaubens gegen das Heidenthum gefeiert

*) Passavant a. a. O. II. S. 584. Das Gemälde ist gestochen von Fr. Aquila — Vinc. Salandri.

wird, fand im Jahr 304 an der milvischen Brücke über den Tiberstrom statt. Zu dem Bilde, das diese Schlacht darstellt und die ganze Langseite des Saals gegenüber den Fenstern einnimmt, machte Raphael nicht nur einen Entwurf, (der jetzt in der Sammlung des Louvre ist und in etwas von dem ausgeführten Gemälde abweicht,) sondern einen ausgeführten Carton (davon noch ein Fragment in der Ambrosiana zu Mailand aufbewahrt wird) und hat uns damit eine seiner bewundernswürdigsten Schöpfungen hinterlassen. Nichts lag wohl seinen Anschauungen so fern, als die Vorgänge einer Schlacht, Kampfgewühl und die Merkzeichen der Entscheidung. Und doch — wie einsichtvoll und klar ist seine Anordnung, wie unverkennbar der Sieg! wie lebendig und mannichfach das Ringen um denselben, wie um das Dasein selbst! und wie deutlich hat er sogar den Umstand zu bezeichnen verstanden, daß es ein Bürgerkrieg war, der in den Kämpfenden Landsleute, ja nächste Anverwandte gegen einander zur blutigen Entscheidung geführt! Aber mit wie ergreifender Wahrheit Kampf, Sieg und Untergang uns vorgeführt worden: — es ist kein Spiegelbild der Wirklichkeit mit ihren Zufälligkeiten; wie in der Wahl der Motive, so in der Anordnung der Gruppen waltet der Genius und sein idealer Formensinn und Geschmack beherrscht die Zeichnung.

In der Mitte des Bildes sehen wir Constantin hoch auf dem daherſprengenden Roß, in der Rechten die Lanze zum Wurf erhoben gegen Maxentius, der im Strom auf dem versinkenden Pferd mit doppelter Todesgefahr ringt. In diesen beiden Gestalten concentriert sich die Entscheidung: Sieg und Untergang, das Thema, das in mannichfachen Weisen weiter ausgeführt wird. Gegen Constantin sprengen von den Seinigen einige Reiter heran und halten ihm frohlockend die Köpfe zweier erschlagenen Feldherrn der Feinde vor. Ein Andrer von seiner Partei

zeigt auf einen Feind, dem auf seinem gestürzten Pferd so eben der Todesstoß versetzt wird, gegen welchen er noch zu einem abwehrenden Hieb vergeblich ausholt. Daneben wird noch Einer beim Kopf gepackt und erschlagen. Unter dem Rosse Constantin's suchen Gestürzte sich mit dem Schild gegen den zermalmenden Hufschlag zu schützen, oder flehend vom Sieger Gnade zu erhalten. Die Brücke rechts ist bereits von den Truppen Constantin's eingenommen, die die fliehenden Feinde verfolgen. Von diesen suchen Einige in einem Nachen sich zu retten, und kämpfen mit ihren Genossen, die ihnen die Aufnahme verweigern, aus gerechtfertigter Sorge für die eigne, durch zu viele Theilnehmer gefährdete Rettung. Schon sinkt ein überfüllter Kahn, und die Ertrinkenden werden noch mit einem Regen von Pfeilen verfolgt. Ein Reiter, dessen Pferd im Untergehen ist, sucht durch Schwimmen das jenseitige Ufer zu erreichen; zwei Erschlagene liegen halb am Ufer, halb im seichten Uferwasser.

Hinter Constantin, an der linken Seite, tobt noch die Schlacht. Ein unter sein Pferd Gestürzter wird von einem Reiter Constantin's mit der Lanze durchbohrt; ein junger Krieger des Maxentius, dessen Pferd gefallen, wehrt sich noch, wie vom Ritt her über ihm stehend, gegen einen ältern Kriegsmann Constantin's im gegenseitigen Lanzenkampf. Daneben hat ein jüngerer Genosse von diesem einen ältern Gegner niedergeworfen, drückt seinen Kopf auf das gefallene Pferd und das Schwert ihm in den Leib.

Ueber diesen Gruppen heftiges Schlachtgetümmel, in welchem ein unbekleideter Jüngling einem geharnischten Reiter in die Zügel greift und das Schwert gegen ihn zückt, zugleich aber von zwei feindlichen Lanzen bedroht wird. Eine besonders rührende, die Schrecken des Bürgerkriegs bezeichnende Episode nimmt links den Vorgrund ein: ein Vater erkennt unter den

erschlagenen Feinden die Leiche seines Sohnes, hat sich schmerzvoll über sie gebeugt und bemüht sich, sie aufzuheben.

Es ist ja aber kein einfacher Bürgerkrieg! Constantin schlägt die Schlacht als der Streiter Christi, als der Hort des neuen Glaubens, der Schutzherr der Kirche gegen die feindliche Macht und Gewaltthätigkeit des Heidenthums! Dieser wesentliche Charakterzug der Schlacht, der allein ihre Darstellung an dieser Stelle bedingte, konnte von Raphael nicht übergangen werden. Bei den römischen Adlern und Fahnen, die den Kaiser umgeben, verkünden schon Posaunen und Schlachthörner den Sieg, aber auf den Adlern und Fahnen bezeugt das Kreuz, wem er ihn verdankt. Und drei Engel, himmlische Zeugen, gottgesandte Helfer, die im Sturmflug der Schlacht gefolgt sind, schweben über Constantin mit Schwert und Scepter, ihm beizustehn und die Niederlage seines Gegners als Gottes Werk bezeichnend.*) So hat er eine für ihn unbezweifelt sehr schwierige Aufgabe glücklich gelöst; und wenn das Werk, das nach seinem Tode von Giulio Romano sehr achtungswerth ausgeführt worden, von den Besuchern des Vaticans im Ganzen nur Wenige fesselt, so ist die Ursache wohl darin zu suchen, daß der „Constantinsaal", dessen Gesammteindruck ohnehin bei seiner Düsterheit wenig Anziehungskraft ausübt, als Durchgang zu den drei andern, so höchst interessanten Stanzen angewiesen ist.

Die Verklärung Christi.

Wiewohl dieß weltberühmte Gemälde, der Hauptschatz der vaticanischen Sammlung, seinem Gesammteindruck nach zu den Werken lyrischer Gattung gerechnet werden sollte, so veranlaßt

*) Gest. von J. B. de Cavallerijs 1571 — Pet. Scalberge (4 Bl.) 1637 — Pietro Aquila (deßgl.) 1683.

mich doch das Vorwiegen der Handlung und die außerordentlich ausdrucksvolle Lebendigkeit in der Darstellung derselben, ihm diese Stelle anzuweisen. Jedenfalls ist das dramatische Element in ganz neuer und eigenthümlicher Weise mit dem lyrischen verbunden, indem der eine Theil des Bildes eine visionäre Erscheinung, der andere eine Scene vorführt, in welcher zu einer bestimmten That aufgefordert wird.

Sehen wir uns zuvörderst nach den Quellen um, aus denen es geschöpft ist, so finden wir sie in der fast wörtlich übereinstimmenden Erzählung der Evangelisten Matthäus, Marcus und Lucas von einem wunderbaren, traumartigen Gesicht, das die Apostel Petrus, Jacobus und Johannes gehabt, als Christus eines Abends mit ihnen auf einen Berg gestiegen war; woran sich dann der Bericht reiht von einem fast gleichzeitigen, aber vergeblichen Versuch der Apostel, einen Epileptischen zu heilen.

Es lag ganz in Raphael's poetischer, schon bei den Tapeten angewandter Auffassungsweise, beide Erzählungen in Zusammenhang zu bringen und durch Nebeneinanderstellung zweier höchst bedeutsamer Gegensätze eine große, überwältigende künstlerische Wirkung hervorzurufen.

Betrachten wir zunächst das Gemälde! Oben über dem Gipfel eines Hügels schwebt ganz vom Lichtglanz umgeben, selbst einer Lichterscheinung gleich, Christus, Augen und Arme wie zu seinem himmlischen Vater erhoben. Neben ihm schweben rechts und links, noch innerhalb des Lichtkreises, zwei ältere Männergestalten, nach der evangelischen Erzählung, Moses und Elias. Auf dem Hügel selbst liegen, ganz geblendet vom Lichtglanz über ihnen, die Apostel: Jacobus, das Angesicht auf der Erde, die Hände zur Anbetung gefaltet; Petrus mit geschlossenen Augen und abwehrender Hand den Kopf nach oben gewen-

det; Johannes im Begriff sich aufzurichten, aber, durch die Blendung verwirrt, gegen die er sich durch die Hand über dem Gesicht zu schützen sucht, am Boden festgehalten. (Von den beiden Nebenfiguren wird später die Rede sein.)

Am Fuße des Hügels, über welchem die Lichterscheinung stattfindet, ereignet sich eine sehr bewegte Scene. Hier sind die übrigen neun Apostel versammelt, der Rückkehr des Meisters harrend. Da bringt der Mann, dessen Sohn von Zeit zu Zeit von epileptischen Krämpfen befallen wird, den Kranken in der Hoffnung herbei, den Wunderthäter zu treffen, der Gewalt über die Dämonen hat und Besessene von ihnen befreien kann, und wendet sich, da er ihn nicht antrifft, an die Jünger, ob sie ihm vielleicht helfen können? So eben wird der Knabe wieder von seinen Krämpfen gepackt; der Vater hält ihn und blickt angst- und erwartungsvoll nach den Jüngern Christi hin; neben ihm kniet ein Weib am Boden, das mit hülfeflehenden Mienen auf den Leidenden zeigt; ein anderes Weib, das, mit dem Rücken gegen uns, im Vorgrund kniet, wendet sich auch, indem sie mit beiden Händen auf den Unglücklichen weist, mit fast befehlender Geberde an die Apostel, welche, da auch eine Volksmenge die dem Hülfesuchenden gefolgt ist, bittend und beschwörend Abhülfe von ihnen verlangt, in sichtliche Angst und Verwirrung gerathen sind, da sie gänzlich mißlungene Versuche der Heilung gemacht haben. Forschend, mitleidig blicken oder weisen sie auf den Kranken, oder theilen sich die Niedergeschlagenheit über ihre Machtlosigkeit mit; nur Einer (im Vorgrund links), der ein Rettungsmittel gefunden zu haben glaubt in einem Buche in seiner Rechten, will eben sich aufrichten, um davon Gebrauch zu machen, entsetzt sich aber dermaßen vor dem Anblick des von Krämpfen geschüttelten Knaben, daß er wie gelähmt sitzen bleiben muß. Zwei aber der Jünger besinnen sich auf den, der allein

helfen kann, und weisen nach der Höhe, wohin Christus mit den drei genannten Jüngern gegangen.

Wer das Gemälde im Vatican gesehen, ja — wer auch nur den Kupferstich danach kennt, dem wird der hohe, durchaus einzige Eindruck vor der Seele stehen, den es sogleich beim ersten Anblick macht, und der sich nur steigert, je länger man es betrachtet und in seine Einzelnheiten eingeht. Es ist nicht nur der mächtige und doch so fein nüancierte Gegensatz zwischen Licht und Dunkel, zwischen Vision und Wirklichkeit, zwischen einer ruhigen und einer leidenschaftlich erregten Bewegung, einer streng symmetrischen und einer frei und mannichfaltig gruppierenden Anordnung, was diesen Eindruck hervorbringt; selbst die bewundernswürdige Zeichnung, der hohe, Natur und Ideal in vollkommenster Weise einigende Styl; die Schönheit und sprechende Wahrheit der Charaktere und ihr lebendiger Ausdruck wirken in Verbindung mit der blendendsten Virtuosität — bei Vielen wenigstens — erst in zweiter Linie. Dagegen übt der Anblick eines verklärten, aller Erdenbürde enthobenen Daseins — und gewährte er auch nur ein Sinnbild unsers Glaubens und Hoffens — gegenüber dem Einblick in unser von mannichfachem Elend heimgesuchtes, an Kräften zu wirksamer Gegenwehr sehr armes Leben, in unsre allgemeine Hülf- und Rathlosigkeit — eine so überwältigende Macht auf Gemüth und Phantasie der Beschauer, daß man erst nach und nach dazu gelangt, das Bild nach Form und Inhalt genauer zu betrachten.

Hier wird zuerst der kranke Knabe unsre Aufmerksamkeit auf sich ziehen; die Disharmonie seiner heftigen Bewegungen drückt mit unverkennbarer Wahrheit seinen bejammernswerthen Zustand aus, ohne jedoch so weit gesteigert zu sein, um bei uns die Empfindung hervorzurufen, die wir bei den Krampfanfällen Epileptischer haben. Ja, Raphael mildert sogar den milden Ein-

druck noch mehr, indem er unsre Augen auf die beiden Nebengestalten lenkt, deren ganz außerordentliche Schönheit durch den Ausdruck mitleidvoller Theilnahme an dem Unglücklichen noch erhöht wird. Dann aber zeigt er uns die ängstliche Spannung des Vaters, das Bitten und Beschwören seiner Begleiter in so sprechenden Zügen, daß wir ganz in Mitleidenschaft gezogen werden.

Wenden wir uns nach der andern Seite, so sehen wir einen Zweifelnden — vielleicht Thomas oder Judas? — durch den nächsten Jünger auf die unleugbare Thatsache der Krankheit verwiesen, deren Verlauf zwei andere, ein älterer und ein jüngerer, erschreckt und mit schmerzvoller Spannung gesehen. Wie bedeutend sind die Köpfe der beiden Jünger, die links zurückstehen! Sie hatten versucht, durch Gebet den Dämon auszutreiben und erkennen so eben das Vergebliche ihrer Bemühung, als sie von einem ihrer Mitjünger auf den abwesenden Meister verwiesen und vertröstet werden, was namentlich bei dem Einen sogleich wirksam sich erweist, der seine noch kurz zuvor zum Beten geschlossenen Hände auseinander löst. Der Jünger vor ihnen wendet sich an die Hülfe Begehrenden, und auch er weiß keinen andern Trost, als die Hinweisung auf den Heiland. Auf seinem Angesicht kämpfen Verlegenheit und Glauben um das Uebergewicht.

Wenden wir nun unsre Blicke von dem düstern Bilde der Noth empor zu der Lichtregion, in welcher Christus schwebt! Hat die Kunst eine gleich schöne Gestalt, eine gleich edle Bewegung je hervorgebracht? Sie ist — wir mögen auf das himmlische Antlitz sehen, oder auf die zur Umarmung des Vaters ausgebreitet erhobenen Arme, oder die Linien des schwebenden Körpers, oder der sich theils ihm anschließenden, theils vom Lufthauch bewegten Gewandung verfolgen, — der Ausdruck der reinsten, alle Gegensätze sanft auflösenden Harmonie.

Die pyramidale Anordnung mit strenger Symmetrie tritt vornehmlich in der Anordnung der obern Abtheilung und ihren zweimal drei Gestalten deutlich hervor; aber auch in den untern Gruppen ist sie, nur mit Freiheit und weniger in die Augen springend durchgeführt; und wiewohl hier gerade die Gegensätze, und zwar — wie wir sahen — absichtlich, in großer Anzahl und scharf neben einander gestellt sind, sind sie doch weit entfernt von disharmonischer Wirkung. Ja an einer Stelle fehlt sogar der so nothwendige, oder wenigstens wohlthuende Gegensatz: bei den beiden nach oben zeigenden Jüngern, deren Köpfe, Arme und Rücken in einer fast geraden Linie ohne Abweichung und Unterbrechung profiliert sind. Dagegen sind die Gegensätze der Bewegungen von Armen, Kopf, Ober- und Unterkörper bei dem Jünger mit dem Buch im Vorgrund so stark, daß sie fast gesucht scheinen; ihre Berechtigung aber wohl in seiner plötzlich zum Stillstand gekommenen Aufregung finden dürften.

Ganz frei von dem, was wir in der Darstellung „gesucht", oder mit einem stärkern Ausdruck „theatralisch" nennen, ist aber die vorn knieende weibliche Figur, so sehr sie durch ihre Wunderschönheit des Angesichts, der Haartracht, des halbentblößten Oberkörpers, der wahrhaft bezaubernden Gewandung, durch ihre ganze Gestaltung und Bewegung uns fesselt, nicht. Einzeln betrachtet unübertrefflich, nimmt sie in Verbindung mit dem Ganzen zuviel Aufmerksamkeit in Anspruch. Ich kann selbst die Darstellung der beiden Propheten, ihr sanftes Schweben, ihre gewählte Haltung und Bewegung nicht ganz ungezwungen finden, wie es doch dagegen Haltung und Bewegung von Christus und der drei Jünger unter ihm ist. Freilich gab ihm auch für Beide die biblische Erzählung kein besonders charakteristisches Motiv an die Hand!

Schließlich verlangen noch die beiden links oben vor dem Baum knienden Heiligen im Diaconenkleid eine Erklärung. Wir erinnern uns des altherkömmlichen Brauches, nach welchem die Stifter eines Altargemäldes sich auf demselben mit ihren Schutzheiligen, oder auch diese allein abbilden ließen. Raphael huldigte dem alten Brauch, indem er zu Ehren des Bestellers, Giulio de' Medici, die Schutzheiligen seines Vaters und seines Oheims, S. S. Julianus und Laurentius anbrachte; allerdings in einer sehr ungewöhnlichen und die Einheit und Wirkung des Ganzen störenden Stellung, als theilnehmende Zeugen der Scene auf Tabor, der sie andächtige Aufmerksamkeit widmen.

Hat damit Raphael in nicht ganz glücklicher Weise dem Herkommen sich angeschlossen, so hat er dafür mit um so mehr Takt ältere Ueberlieferungen der Kunst für den obern Theil seiner Composition benutzt. In der Reihenfolge der von Giotto für die Silberschränke in S. Croce zu Florenz gemalten Bilder aus dem Leben Jesu ist auch die Verklärung auf Tabor, und zwar ganz in der von Raphael gewählten Anordnung. Aber auch Giotto ist nicht der Urheber derselben: sie findet sich schon auf einem altbyzantinischen kleinen Mosaikbild, das im Schatz von S. Giovanni in Florenz aufbewahrt wird. Wie wir bei der Madonna di San Sisto, dem letzten seiner Madonnenbilder, Raphael sich wieder — aber freilich mit Freiheit — der Auffassung der alten Kunst haben anschließen gesehen: so kehrt er bei dem letzten Werk seines Lebens überhaupt, selbst für die Anordnung und Darstellung zu einer ältesten Tradition zurück, haucht ihr aber ein neues, von ihr selbst nicht geahnetes Leben ein.*)

*) Daß das Fragment einer Himmelfahrt, die a Fresco im Cimiterio von S. Miniato al Monte bei Florenz gemalt und von J. B. Nocchi gestochen ist, nicht, wie dieser will, im Christus ein Vorbild aus dem 15. Jahr-

Den Vorsatz Raphael's, das Gemälde ganz mit eigner Hand auszuführen, vereitelte der Tod. Nur die obere Abtheilung ist ganz sein Werk, und ein bewundernswürdiges Beispiel für die Vereinigung von Einfachheit und Vollendung malerischer Behandlung. Die untere Abtheilung, die er kaum begonnen hatte, ist nach seinem Tode von Giulio Romano ausgeführt worden. Obschon nun derselbe sich dabei mehr als sonst zusammengenommen und versucht hat, sich auf den Wegen des Meisters zu halten: so hat er seine Vorliebe für Contraste doch nicht soweit bewältigen können, daß nicht sehr grelle Lichter neben sehr dunkeln, ja völlig schwarzen Schatten eine störende Unruhe in diesen Theil des Gemäldes gebracht hätten. Das würde Raphael nicht gethan haben! Selbst die Charaktere haben unter Giulio's Händen die Feinheit Raphaelischer Form und Ausdrucksweise nicht erreichen können. Dennoch wäre es ein großes Unrecht, wenn man ihn beschuldigen würde, er habe dem unvergleichlich hohen Werke seine Wirkung geschwächt, seinen Zauber genommen.*)

---

hundert für Raphael war, sondern eine sehr schwache Nachahmung nach der Transfiguration ist, bedarf kaum der Erwähnung.

*) Gest. von Corn. Cort, 1573 — M. A. Marelli, 1602 — Sim. Thomassin, 1680 — Nic. Dorigny, 1709 — Raph. u. Anton Morghen, 1795 —1804 — Raph. Morghen, 1811 — A. Girardet — A. B. Desnoyers. — Lith. v. Robillard — P. Bettelini.

Raphael unter Leo X.

Letzte Lebenszeit. Tod und Begräbniß.

Die Nachrichten aus Raphael's letzter Lebenszeit sind auffallend dürftig und beschränken sich fast ausschließlich auf seine Arbeiten. Eine inzwischen ist uns aufbewahrt, aus der wir sehen, wie ihm das schon in jungen Jahren geschenkte Vertrauen, das ihn zum Friedenstifter zwischen streitenden Parteien gemacht, auch später erhalten geblieben, und daß es wie immer mit Erfolg gekrönt worden. Zwischen seinem Vetter Girolamo Vagnini und einem andern Urbinaten, dem Archidiaconus Vincenzo Brancarini war ein Prozeß entstanden über die Berechtigung auf ein geistliches Beneficium. Zur Vermeidung der Unkosten kamen indeß Beide überein, einen friedlichen Vergleich zu Stande bringen zu lassen, für welchen Zweck Brancarini den apostolischen Pronotar, Pfalzgrafen und päpstlichen Secretair Gio. Antonio Battiferri aus Urbino, Vagnini aber seinen Vetter Raphael bevollmächtigte; und der Vergleich kam zu völliger Befriedigung beider Parteien rasch zu Stande. Raphael aber bezeugte dem Battiferri für sein Entgegenkommen noch besonders seine Freude, indem er ihm einige Zeichnungen machte, von Vulcan und den Cyclopen, die er ihm durch Vincenzo da San Gimignano an seinem Hause im Borgo a fresco

ausführen ließ.*) Auf dem einen sah man die Cyclopen Donnerkeile für Jupiter, auf einem andern Vulcan Pfeile für Amor schmieden, auf einem dritten die Venus, wie sie die Pfeile an Liebesgötter vertheilt.**) Daß Raphael mit der Wahl dieser Gegenstände eine feine, poetische Anspielung auf Battiferri's (des „Eisenschmieds") Namen beabsichtigte, bedarf kaum der Erwähnung.

Im herzoglichen Archiv von Modena hat man vor Kurzem Briefe gefunden, aus denen hervorgeht, daß der Herzog von Ferrara bei Raphael einen Triumphzug des Bacchus bestellt und sogar schon ein Aufgeld von 50 Ducaten gezahlt hatte. Um die drängende Ungeduld des Herzogs, der fort und fort um das Gemälde mahnte, einigermaßen zu beschwichtigen, hatte ihm Raphael, der in Bestellungen und Arbeiten fast erstickte, drei Cartons 'geschickt: die Krönung Carl's d. Gr. (zum Frescobild im Vatican), den h. Michael und Johanna von Arragonien (zu den Oelgemälden für K. Franz I. von Frankreich). Diese aber taugten dem Herzog nicht für seine Absichten, die dahin gingen, dem König Franz ein Geschenk zu machen, um ihn damit willig zu stimmen zur Wiederabtretung von Modena und Reggio an den Papst, die er noch in Besitz hatte. Raphael aber war — alles andere abgerechnet — im Augenblick vom Papst durch Vorbereitungen für den Carneval in Anspruch genommen, indem er für den Bau und die Decoration eines Theaters zu sorgen hatte, in welchem vor dem Papst und dem ganzen Hof Ariosto's Komödie „I Suppositi" (bereits 1512 in Ferrara mit Beifall gespielt) aufgeführt werden sollte.***)

Gelegentlich erfahren wir auch durch Vasari, daß Raphael

*) Pungileoni a. a. O. p. 206.
**) Gest. von Ant. Veneziano.
***) Rio a. a. O. p. 217 f.

Kammerherr des Papstes war; nicht aber, wann Leo ihm diese Würde verliehen.

Gleicherweise ist die Geschichte seiner Verbindung mit Maria Bibiena, der Nichte des Cardinals S. Maria in Portico, in Dunkel gehüllt. Schon im Sommer 1514 hatte er sich, wie wir aus dem Brief an seinen Oheim Sciarla (S. 17) wissen, mit ihr versprochen; allerdings — wie es scheint — nicht aus besonders brennender Neigung, da er sagt, sie sei ihm vom Cardinal angetragen worden; aber er werde das Versprechen, das er gegeben, halten. Forschen wir den Ursachen nach, aus denen er dennoch unverheirathet blieb, so finden wir keine zuverlässige, keine ganz befriedigende Antwort. Die unhaltbarste ist jedenfalls die von Vasari noch obendrein als ehrenhaft bezeichnete, daß Raphael die Vermählung mit Maria stets hinausgeschoben, weil ihm angedeutet worden sei, der Papst, der ihm für seine Arbeiten noch große Summen schuldig geblieben, werde ihm dafür und als besondere Anerkennung seiner Mühen und Verdienste den Cardinalshut verleihen. Daß Vasari hier wieder einmal, wie so oft, einem ganz ungegründeten Gerücht zuviel Vertrauen geschenkt, geht schon daraus hervor, daß — nach den vorhandenen Belegen*) — Raphael für alle seine dem Papst geleisteten Dienste pünktlich Bezahlung erhalten; dann aber auch, daß es doch den Verstand Raphael's ungefähr in die gleiche Höhe mit dem nach dem Lorbeer des Capitols lüsternen Baraballo setzen heißt, wenn man ihm zutraut, solche „Andeutungen", für deren Verwirklichung es weder einen ähnlichen

*) Man findet sie vollständig mitgetheilt aus dem „Libro di Mons. Remmo. M. Bernardo da Bibiena etc.: Entrata e uscita di tutti li denari .. per la rev. fabbrica di S. Pietro von 1514—1520." bei Pungileoni a. a. O. p. 162.

Vorgang im Leben der Künstler, noch irgend eine Spur von Gewißheit gab, für glaubwürdig gehalten zu haben.

Andere finden ein anderes, näher liegendes Hinderniß der ehelichen Verbindung Raphael's in seinem bekannten Verhältniß zur s. g. Fornarina. Nach den damaligen Lebensanschauungen lag in einem solchen Verhältniß weder etwas Ungewöhnliches noch Anstößiges. Die Geschichte spricht von der „Geliebten" Raphael's, wie von einer Sevigné oder Pompadour, oder um näher liegende Beispiele anzuführen, von der schönen Morosina des Cardinals Pietro Bembo, oder der Carmosina Bonifazia des Jacopo Sannazaro. Unzweifelhaft war Raphael der Fornarina mit großer Liebe zugethan, so daß sie selbst bei ihm in seinem Hause wohnte, und erst — wie es scheint auf priesterliches Begehr — kurz vor Raphael's Tode daraus entfernt wurde.

Hätte dieses so beharrlich festgehaltene Verhältniß Raphael abgehalten, sein dem Cardinal Bibiena gegebenes Versprechen zu halten, so lag nichts näher und war nichts gewisser, als eine Erkältung der Freundschaft, wo nicht gar ein offenes Zerwürfniß zwischen Beiden. Statt dessen sehen wir sie in ununterbrochenen freundschaftlichen Beziehungen zu einander, die sich noch besonders in Aufträgen einerseits, in Arbeiten und Besorgungen andrerseits kund gaben. Ich will nur an das Badezimmer des Cardinals im Vatican und dessen malerische Ausschmückung durch Raphael erinnern. Und gerade bei dieser Gelegenheit erhalten wir in einem Briefe des Pietro Bembo an den Cardinal da Bibiena vom 25. April 1516 einen zweiten Beweis des durchaus ungetrübten Verhältnisses zwischen Raphael und dem Cardinal. An diesen schreibt Bembo nach einer sehr beweglichen Einleitung: „Die Gefälligkeit die ich von Euch erbitte ist, daß Ihr die Marmorstatuette der Venus, die Euch S. Giangiorgio

Cesarino zum Geschenk gemacht für das neue Badezimmer, und die Raphael von Urbino daselbst nicht aufstellen konnte, mir überlassen möchtet. Ich würde sie sehr hoch halten; sie in meinem Cabinet neben Jupiter und seinen Sohn und ihren Bruder Mercurius stellen; mich täglich mit viel mehr Wohlgefallen daran ergötzen, als Euch bei Euren fortwährenden und endlosen Geschäften möglich wäre; und würde sie aufs treueste bewahren, und allezeit, sobald ihr es begehren würdet, wieder zurückgeben; was nicht geschehen dürfte, sobald sie in andere Hände als in die meinigen käme. O, mein theurer Herr! versagt mir diese Gefälligkeit nicht, und beginnt nicht, Euere königliche, und die Eurer großen Seele würdige Gewohnheit, keine Bitte abschlagen zu können, zu verletzen. Mit Recht müßte ich mich unglücklich nennen, wenn Ihr bei mir anfangen würdet geizig zu sein. Sollte ich zu meinem Leidwesen mit dieser meiner Bitte Euch zu verwegen erscheinen: so sagt mir Raphael, den Ihr so sehr liebt, daß er mich bei Euch entschuldigen werde; und hat mich darin bestärkt, daß ich Euch jedenfalls mein Anliegen vortragen solle, was ich denn hiermit gethan habe. Ich denke nun, Ihr laßt Euern Raphael nicht zu Schanden werden!“ *)

Bei einer auch nur leisen Verstimmung des Cardinals gegen Raphael hätte Bembo so nicht schreiben können. Auch wissen wir, daß Raphael's Freundschaft zu seinem Gönner sein Leben überdauert und daß er ihn in seinem Testament unter seinen Erben aufgeführt hat.

Die Ursachen der nicht vollzogenen Ehe Raphael's müssen demnach wo anders liegen. Immer freilich sind wir auf Vermuthungen verwiesen und es kommt nur darauf an, sie etwas besser als die vorgenannten zu begründen. Gewiß ist, daß

*) Lettere di M. Bembo. Venezia 1560. I. p. 19.

Maria da Bibiena, wie ihre Grabschrift im Pantheon bezeugt, vor Raphael, und zwar als seine Braut gestorben und daß die Gedenktafel mit dieser Grabschrift ihr auf letztwillige Verfügung Raphael's neben die seinige gesetzt worden; so daß man erkennt, daß er sich auch noch im Tode ihr für verbunden gehalten.

Die Grabschrift lautet in deutscher Uebersetzung: Der Maria Bibiena, der Tochter des Antonius, seiner Braut, die durch den Tod die frohe Hochzeit vereitelte, und noch vor deren Fackeln als Jungfrau gestorben ist, haben Balthasar Turini aus Pescia, Schatzmeister Leo's X. und Jo. Bapt. Branconius aus Aquila päpstlicher Kämmerer nach testamentarischer Verfügung (dieß Denkmal) gesetzt nach Angabe des Hieronymus Vagnini aus Urbino, eines Verwandten Raphael's, der aus seinen Mitteln die Einkünfte dieses Altars vermehrt hat.*)

Leider gibt diese Grabschrift keine Auskunft über die Zeit wann, und in welchem Alter Maria gestorben ist. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie im J. 1514, als ihr Oheim sie dem Freund als künftige Lebensgefährtin angetragen, noch nicht zur Jungfrau erwachsen war. Ebenso führt ihr frühzeitiger Tod auf die Vermuthung hin, daß Kränklichkeit oder körperliche Schwäche die Schuld tragen, daß die Heirath nicht zu Stande gekommen.

*) MARIAE. ANTONII. F. BIBIENAE. SPONSAE. EIUS.
QUAE. LAETOS HYMENAEOS. MORTE. PRAEVERTIT.
ET. ANTE. NUPTIALES FACES. VIRGO. EST. ELATA.
BALTASSAR. TURINUS. PISCIENS. LEONI. X. DATAR.
ET JO. BAPT. BRANCONIUS. AQUILAN. A. CUBIC.
B. M. EX. TESTAMENTO. POSUERUNT.
CURANTE. HIERONYMO. VAGNINO. URBINATI.
RAPHAELI. PROPINQUO.
QUI. DOTEM. QUOQUE. HUIUS. SACELLI.
SUA PECUNIA AUXIT.

Hatte Raphael für seine architektonischen Studien Unterweisung beim Vitruv gesucht, (wie er in dem mitgetheilten Briefe an den Grafen B. Castiglione sagt:) so war er bei seiner Aufnahme der Ruinen Roms, die ihn gegen Ende seines Lebens besonders beschäftigte, noch viel bestimmter an diesen Schriftsteller gewiesen. Der Brief an P. Leo vom J. 1519 hat uns gezeigt, mit welchem Feuereifer er sich der Aufgabe unterzogen; aber die ungenügende Kenntniß des Lateinischen hinderte ihn an der freien und leichten Benutzung des ihm so wichtigen Autors. Da kam es ihm ganz erwünscht, daß in Rom ein tüchtiger und gewissenhafter Gelehrter, insbesondere Sprachenkenner lebte, Marco Fabio Calvo aus Ravenna, der bereits in den Jahren 1510 bis 1515 im Auftrag von Giulio de' Medici (nachmals Clemens VII.) die Werke des Hippokrates ins Lateinische übersetzt hatte, und der sich gern herbeiließ, für ihn die Bücher des Vitruvius über Baukunst ins Italienische zu übertragen. Das Ms. dieser Uebersetzung, ein starker Band, 273 Blätter in groß Octav, trefflich in rothes Leder gebunden, ist aus Raphael's Nachlaß durch viele Hände gegangen und zuletzt aus der kurfürstlich Pfalzbayrischen Bibliothek in die Hof- und Staats-Bibliothek von München gekommen. Auf dem letzten Blatte dieser Handschrift steht (von derselben Hand) die Nachricht, daß Marco Fabio Calvo aus Ravenna in Rom das Buch im Hause Raphael's von Urbino und auf dessen Antrieb aus dem Lateinischen ins Italienische übersetzt habe.*) Im Buche selbst sieht man hie und da einige Randbemerkungen von Ra-

*) „Fine del libro di Vitruvio Architecto, tradocto di Latino in lingua et sermone proprio et volgare da Marco Fabio Calvo ravenate in Roma in casa di Raphaello de Giovanni di Sancte da Urbino et a sua istanzia.

phael's Hand, die nicht gerade von Belang, wohl aber ein Beleg sind, daß er dasselbe mit Aufmerksamkeit gelesen und benutzt habe.*)

Aus dem Umstand, daß der gelehrte Mann die Uebersetzung „im Hause Raphael's" gemacht, dürfen wir wohl mit Recht auf ein besonders nahes und freundschaftliches Verhältniß zwischen Beiden schließen. Das wird uns auch von einer andern Seite her bestätigt. Es hat sich ein Brief des päpstlichen Protonotarius, Caelio Calcagnini an den deutschen Mathematiker Jacob Ziegler erhalten, der außer den Nachrichten über M. F. Calvo auch ein wahres Loblied auf Raphael enthält, und damit für uns von ganz besonders hohem Werthe ist.

In diesem Briefe**) steht.

„Fabius, der Ravennate, ist ein Greis von stoischer Rechtschaffenheit, ein Mann von dem man nicht weiß, soll man seine Leutseligkeit, oder seine Gelehrsamkeit höher schätzen. Durch ihn spricht nun der ganze Hippokrates in klarem Latein zu uns und hat alle seine alten Sprachfehler abgelegt. Was sich bei aller Welt am seltensten findet, das hat dieser geradezu heilige Mensch eigenthümlich: er verachtet das Geld derart, daß er es, wenn es ihm angeboten wird, zurückweist, es sei denn daß die äußerste Noth ihn zur Annahme zwinge. Er hat zwar vom Papst Leo eine monatliche Unterstützung, aber er vertheilt sie an Freunde und Verwandte. Er fristet sein Leben nach Pythagoräer Weise mit Rüben und Lattich, in einem Loch, das Du das Faß des

*) Diese Randbemerkungen hat Passavant a. a. O. I. 243 mitgetheilt; wobei nur einige Druck- oder Abschreibfehler zu berichtigen sind, z. B. auf Bl. 93b. für ed cose deservano l. e cose che servano.

**) Caelii Calcagnini Protonotarii apostolici opera aliquot. Basileae 1554. p. 100. — Caelii Calcagnini epistolae crit. et fam. Amberg 1618. VII. ep. 27. p. 225. Der Brief ist nach des Calcagnini Rückkehr aus Ungarn nach Rom im J. 1519 geschrieben.

Diogenes nennen könntest, ununterbrochen seinen Studien sich widmend, und darin ersterbend; ja in der That ersterbend, wie sich denn der achtzigjährige Greis eine schwere und gefährliche Krankheit zugezogen hat. Diesen Mann ernährt und versorgt gleich einem Kinde der sehr reiche und bei dem Papst höchst beliebte Raphael von Urbino, ein junger Mann von größter Herzensgüte und bewundernswürdigem Genie. Herrliche Eigenschaften zeichnen ihn aus; er ist unstreitig der vorzüglichste aller Maler, man mag ihn nach der Theorie oder nach der Praxis beurtheilen. Als Architekt aber ist er so erfindungsreich, daß er Dinge ersinnt und ausführt, welche die geschicktesten Künstler vollbringen zu können verzweifelt haben. Ich nehme den Vitruvius aus, den er nicht allein anführt, sondern auch mit unwidersprechlichen Gründen vertheidigt, oder auch tadelt; und zwar so mild, daß alle Mißgunst fern ist von diesem Tadel. Nun aber führt er ein bewundernswürdiges und der Nachwelt kaum glaubliches Werk aus: (ich will jetzt nicht von der vaticanischen Basilica, deren oberster Architekt er ist, sprechen;) er zeigt uns Rom — wenigstens großentheils — in seiner alten Gestalt, Größe und symmetrischen Anordnung, hergestellt. Denn nachdem er hohe Berge abgetragen und tiefe Fundamente ausgegraben, und die Beschreibungen und Ansichten alter Schriftsteller zu Rathe gezogen, hat er den Papst Leo und alle Bürger Roms zu einer solchen Bewunderung hingerissen, daß alle Welt glaubte, ein Gott sei vom Himmel niedergestiegen, um die ewige Stadt in ihrer alten Herrlichkeit wieder aufzurichten. Dabei ist er soweit entfernt, sich etwas einzubilden, daß er vielmehr sich Jedermann zuvorkommend und freundlich erweist, und keiner Mahnung oder Besprechung ausweicht; ja, daß niemand lieber die eignen Erklärungen angezweifelt oder in Untersuchung gezogen sieht, als er; und daß ihm belehrt zu werden oder zu

belehren der Lohn des Lebens scheint. Dieser nun verehrt und pflegt den Fabius wie seinen Lehrer und Vater; ihm theilt er alles mit und folgt seinem Rath in allen Stücken."

Bei ungewöhnlichen Menschen kündigt sich das Nahen des Todes, wenn auch verhüllt, schon aus der Ferne an und erfüllt ihre Seele mit Gedanken, die sie sanft vom Erdenleben abzulösen scheinen. So bereitete sich Mozart in seinen letzten Lebenstagen mit seinem Requiem die eigne Todtenfeier! So ging Herder unbewußt und doch nicht ohne Vorgefühl dem Tod entgegen, indem er (für das X. Stück der Adrastea, über nordische Mythologie) seine letzten Worte niederschrieb:

In neue Gegenden entrückt
Schaut mein begeistertes Aug' umher
Den Abglanz höherer Gottheit, ihre Welt.
Und diese Himmel — ihr Gezelt!
Mein schwacher Geist, in Staub gebeugt,
Faßt ihre Wunder nicht — und schweigt.

Jean Paul unterbrach seinen auf viele Bände angelegten humoristischen Roman, den „Komet", und seine kaum begonnene Selberlebensbeschreibung, um in der „Selina" für den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele die sicherste Bürgschaft zu gewinnen und zu geben. So malte Raphael an der „Transfiguration," diesem Sinnbild der vom Irdischen entkleideten, vergeistigten Menschennatur, als mit leisen Schritten der Tod sich nahte und auch seine Seele vom Körper trennte. Am Charfreitag 1520, an demselben Tage, an welchem er vor 37 Jahren das Licht der Welt erblickt hatte, schloß Raphael für immer die Augen, zum unendlichen Schmerz der Mit- und der Nachwelt, die sich — nach gewöhnlicher Berechnung des menschlichen Lebens — noch zu vielen Gaben aus dem Füllhorn dieses reichen Geistes berechtigt glauben konnten.

Es wird erzählt, daß am Tage vorher in den vom Papst bewohnten Gemächern plötzlich Gefahr drohende Risse sich gezeigt, so daß Se. Heiligkeit nebst dem Hofstaat ohne Verzug den Palast zu verlassen für gut befunden; ein Umstand, der von Vielen als eine Vorbedeutung von Raphael's Tod angesehen worden; was ich nicht unterlassen will für diejenigen mitzutheilen, die geneigt sind, an Prophetengaben auch in den Steinen zu glauben.

Die Trauer über diesen unersetzlichen Verlust war allgemein; vom Vatican bis nach Paris und in die Nordlande erklang die Klage und Vasari sagt ganz richtig: „Wohl konnte beim Tode dieses edlen Künstlers auch die Malerei sterben; denn als er die Augen schloß, blieb sie fast blind zurück!" Allen kam die Schmerzensbotschaft unerwartet. Kaum daß man mit Besorgniß von seiner Erkrankung gehört, erfuhr man auch schon deren traurigen Ausgang: ein Krankenlager von nur zwei Wochen hatte hingereicht, die Auflösung der Bande zwischen Geist und Körper zu vollenden.*)

In den Schmerz über den ungeheuern Verlust drängte sich die Frage nach den Ursachen des Todes in so frühem Alter; und wenn es wahr ist, was Vasari berichtet, daß die Aerzte durch Aderlaß ihn geschwächt und so durch Entkräftung das Ende herbeigeführt haben, so kommt zu der Klage über die rauhe Hand des unerbittlichen Todes noch der Jammer über die Unwissenheit derer, die sein Zerstörungs-Werk förderten, indem sie es zu verhindern glaubten.

Und doch! wie nahe lagen die Ursachen des so sehr frühzeitigen Lebensendes! Muß es nicht schon beim Anblick seines

*) In einem Briefe Pauluzzi's, des Gesandten des Herzogs von Ferrara in Rom, an seinen Fürsten, sind sogar nur „acht Tage eines ununterbrochenen hitzigen Fiebers" angegeben. S. Gazette des beaux Arts. T. XIV. p. 454.

Selbstbildnisses vom J. 1508 uns drohend sich ankündigen? ist nicht dieser ungewöhnlich lange Hals, dieser feine Knochenbau, diese Schwermuth im Auge ein Wetterzeichen des abgekürzten Erdendaseins? Und vergleicht man mit einem so zarten Körperbau, wie er ihm eigen war, die Ausdauer die er ihm zugemuthet zur Lösung der vielen großen und mannichfaltigen Aufgaben, dieses ununterbrochene, Nerven aufreizende und aufreibende Arbeiten der Phantasie: so wird man sich eher wundern müssen, daß seine Kräfte so weit, als daß sie nicht weiter gereicht haben. Man überschaue nur, abgesehen selbst von seinen architektonischen Aufgaben, seine malerischen Leistungen der drei letzten Jahre, seine Fresken und Oelbilder, seine Entwürfe, Zeichnungen, (für den Kupferstich, wie für Gemälde), Cartons, Entwürfe aller Art und Studien für die Ausführung; die vielen Bildnisse und ihre sorgfältige Vollendung. Dazu kommen nun noch die ganz unleugbaren Gefahren, denen er sich bei dem Ausgraben der Ruinen, beim Zeichnen und Malen derselben in den ungesundesten Stadttheilen Roms ausgesetzt hatte, in denen selbst viel stärkere Naturen von jeher Fieber und Tod sich geholt haben. So brauchen wir nicht nach fernliegenden Ursachen zu forschen, oder gar wie selbst Vasari — nach den leichtsinnigen Angaben des Simone Fornari aus Reggio in seinen „Osservazioni sopra il Furioso dell' Ariosto" vom J. 1549 — gethan, unrühmliche vorauszusetzen, um die Macht zu erkennen, die dem beglückenden Wirken Raphael's auf Erden ein Ziel gesetzt hat.

Ein schriftliches Testament Raphael's hat sich ungeachtet der gründlichsten Nachforschungen nirgend vorgefunden, obschon die Grabschrift seiner Braut ausdrücklich darauf hinweist und Vasari mit großer Bestimmtheit davon redet und den Kanzlei-Präsidenten Balthasar Turini von Pescia als Executor bezeichnet; und selbst Tiberino angibt, daß nach den Kirchenbüchern

daſſelbe durch den Notar Andrea Gabrielli ſei angefertigt worden. Wahrſcheinlich iſt, daß er ſeinen letzten Willen nur mündlich ſeinen nächſten Freunden kund gegeben und mit Vollziehung deſſelben den Kanzlei-Präſidenten Balth. Turini und den Kämmerer Branconio aus Aquila beauftragt habe. Danach vertheilte er ſeine Zeichnungen und ſeinen ganzen künſtleriſchen Nachlaß, ſowie den Auftrag, ſeine angefangenen Arbeiten zu vollenden, an ſeine Schüler, namentlich an Giulio Romano und Francesco Penni. 1000 Scudi beſtimmte er für den Ankauf eines Hauſes in Rom, und die Renten deſſelben für Seelenmeſſen zu ſeinem ewigen Heil; eine Summe, die ſpäter noch durch den Caplan, der die erſte dieſer Meſſen für ihn geleſen, D. Girolamo Vagnini, einen Verwandten Raphael's, vermehrt und auf 80 Ducaten gebracht worden iſt*), was allerdings nicht hat verhindern können, daß im 18. Jahrhundert die Einkünfte aus dem Hauſe ſich bis auf wenige Scudi vermindert haben.

*) Ueber das baare Vermögen in Raphael's Verlaſſenſchaft entſpann ſich alsbald ein Streit unter den Verwandten in Urbino, der erſt gegen Ende des Jahres durch Vermittelung des Präſidenten Balth. Turini und des Kämmerers Branconio durch einen Vergleich geſchlichtet wurde, nach welchem 1000 Goldducaten unter ſie vertheilt wurden. (S. Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio da Urbino scritta dal Principe D. Pietro Odescalchi etc., mit Anmerkungen von Pietro Ercole Visconti. Roma 1837.) Da in dem darüber aufgenommenen Document kein ganz naher Verwandter, am wenigſten ein Bruder von Raphael aufgeführt iſt, ſo muß die von Gaye (im Carteggio II. 149) mitgetheilte Nachricht von einem ſolchen, wie er ſie in einem Briefe von Goro Gheri an Benedetto Buondelmonte vom 7. April 1519 gefunden, welchem Raphael eine Pfründe zu verſchaffen geſucht, auf irgend einer Verwechslung beruhen; vielleicht mit dem „D. Jeronimo fratello cugino del ... Raffaello", durch welchen der Graf Caſtiglione die Copie eines Briefes von Raphael über die Villa des Monte Mario (ſ. S. 211) an den Herzog von Urbino ſchickt. (Pungileoni a. a. O. p. 181. Die genaue Theilung der Immobilien Raphael's unter ſeine Verwandten findet man ebendaſ. p. 276.)

Sein Wohnhaus in der Via del Borgo, dessen Erbauung ihm 3000 Duc. gekostet, vermachte er seinem väterlichen Freunde, dem Cardinal Bernardo Dovizio da Bibiena, der es inzwischen nie bezogen hat, da er kurz nach Raphael in seiner Wohnung im Vatican starb.

Nachdem er seine irdischen Angelegenheiten noch geordnet, wendete er sich an die Tröstungen der Kirche für die Stunde des Scheidens, beichtete reuig seine Sünden und starb; „und wie sein Geist die Erde verschönte, sagt Vasari, ist zu glauben, daß seine Seele den Himmel schmückt. In dem Saale, worin er zuletzt arbeitete, stand der Sarg mit seiner Leiche, ihm zu Häupten das Bild von Christi Verklärung. Sein Körper empfing ein ehrenvolles Begräbniß, wie es einem so edeln Geiste geziemte; denn es war kein Künstler in Rom, der ihn nicht schmerzlich beweinte und zu Grabe geleitete. Viele Trauer brachte sein Tod dem ganzen päpstlichen Hofe und der Papst hatte ihn so sehr geliebt, daß sein Verlust ihn bitterlich weinen machte." — „Glücklicher und seliger Geist! — fügt Vasari zu dem hier gegebenen Bericht hinzu, — gerne redet ein Jeder von dir, feiert deine Thaten und bewundert jede Zeichnung, die du hinterlassen hast! — Uns, die wir noch leben, steht es zu, die gute und vollkommene Weise nachzuahmen, welche er uns zum Vorbild gegeben hat, sein Andenken dankbar im Herzen zu bewahren, wie unsre Pflicht und seine Verdienste es fordern, und durch Wort und Rede ihm ein ehrenvolles Gedächtniß zu stiften! Er war es, der alle Mittel der Kunst vereint zu einem Grade der Vollkommenheit brachte, die man kaum erreicht zu sehen hoffen durfte, und kein Geist achte für möglich, daß er ihn je übertreffen könne!" — „Und — fährt Vasari fort — außer der Wohlthat, die er der Kunst als ihr wahrster Freund erwies, lehrte er uns durch sein Leben, wie man im Umgang

mit den Großen der Welt, wie mit Menschen mittleren Standes, und wie mit ganz geringen Leuten sich benehmen müsse. Auch halte ich unter seinen seltnen Gaben eine so wunderbar, daß sie Jedermann in Staunen versetzen muß: die nehmlich, daß der Himmel ihm die Kraft verlieh, in Künstler-Kreisen hervorzurufen, was — wie es scheint — gegen ihre Natur streitet. Denn Alle, nicht nur die geringen, sondern auch solche, die den Anspruch machen, groß zu sein, waren einig, sobald sie in Gesellschaft Raphael's arbeiteten; jede üble Laune schwand, wenn sie ihn sahen; jeder niedrige, gemeine Gedanke war aus ihrer Seele verscheucht! Eine solche Uebereinstimmung herrschte zu keiner Zeit, als in der seinigen. Das kam daher, daß Alle durch seine Freundlichkeit, durch seine Kunst und mehr noch durch die Macht seiner schönen Natur sich überwunden fühlten, die so anmuthvoll und liebreich war, daß nicht nur die Menschen, sondern selbst die Thiere davon angezogen wurden. — Wohl konntest du, o Kunst der Malerei, dich damals glücklich preisen; denn dir gehörte ein Meister an, dessen Trefflichkeit und edle Sitte dich zum Himmel erhoben! Gesegnet konntest du dich nennen, seit das Vorbild eines solchen Mannes deine Jünger gelehrt hat, wie man leben müsse, und was es werth sei, Kunst und Tugend zu vereinen. In Raphael verbunden besiegten sie die Macht Julius II. und erweckten die Großmuth Leo's X.; denn beide mit der höchsten Würde bekleidete Fürsten erwählten ihn zum Freund und übten gegen ihn eine Freigebigkeit und Gnade, die ihm die Mittel gewährten, sich selbst und der Kunst hohe Ehren zu erwerben. — Glückselig kann man auch jene nennen, die in seinem Dienst gearbeitet; denn alle, die ihm nachstrebten, gelangten zu ehrenvollem Ziel. Wer in der Kunst nach ihm sich bildet, wird von der Welt geehrt,

und wer in Sitten ihm zu gleichen sucht, wird im Himmel belohnt!" *)

Soweit Vasari! und seine Worte fallen doppelt in's Gewicht, da er als unbedingter Verehrer Michel Angelo's sein Lob Raphael's eher zu mäßigen, als zu übertreiben geneigt sein konnte.

Zur Grabesstätte hatte sich Raphael eine Capelle im Pantheon auserlesen und neu mit Marmor bekleiden lassen. Auch hatte er eine Summe hinterlegt für eine Statue, die einer seiner Freunde, Lorenzetto, (dem der den Jonas in der Capelle Chigi in S. Maria del popolo ausgeführt,) fertigen und die über seinem Grabe aufgestellt werden sollte. Er hatte dafür — sei es im Hinblick auf das Lieblingsthema seiner Kunst, sei es mit Beziehung auf den Namen seiner Braut, Maria da Bibiena, (schwerlich wohl, wie Einige glauben, um sich damit den Schutz und die Fürsprache der Himmelskönigin zu gewinnen,) die Heilige Jungfrau mit dem Jesuskind gewählt; und noch jetzt zeigt die — leider nicht ganz in Raphael's Geist geformte — Statue dem in den Tempel Eintretenden schon von Weitem die Stelle des theuern Grabes. Näher tretend aber liest er die vom Cardinal P. Bembo verfaßte Inschrift, die in deutscher Uebersetzung also lautet:

Gott dem Allgütigen, Allmächtigen! Raphael Santi, dem Sohne Giovanni's des Urbinaten, dem ausgezeichnetsten Maler und Nebenbuhler der Alten, bei dessen beinahe athmenden Gestalten, wenn Du sie betrachtest, das Bündniß zwischen Natur und Kunst Du leicht erkannt haben wirst. Er mehrte durch seine Werke der Malerei und Baukunst den Ruhm der Päpste

*) Vasari, D. A. III, 1. S. 248 ff.

Julius II. und Leo X. Er lebte vollkommen vollkommene 37 Jahre; und hörte an dem Tage, an dem er geboren, zu leben auf, am 7. April 1520.

Hier liegt Raphael, den die Natur, die mächt'ge, gefürchtet,
Daß er ſie lebend beſieg', und daß ſie ſtürbe mit ihm.*)

---

*) D.O.M.
RAPHAELI SANCTIO JOAN. F. URBINATI PICTORI EMINENTISS.
VETERUMQUE EMULO
CUIUS SPIRANTEIS PROPE IMAGINEIS
SI CONTEMPLERE
NATURAE ATQUE ARTIS FOEDUS
FACILE INSPEXERIS.
JULII II ET LEONIS X PONTT. MAXX.
PICTURAE ET ARCHITECT. OPERIBUS
GLORIAM AUXIT.
VIXIT AN. XXXVII. INTEGER INTEGROS
QUO DIE NATUS EST, EO ESSE DESIIT
VII. ID. APRIL. MDXX.
ILLE HIC EST RAPHAEL, TIMUIT QUO SOSPITE VINCI
RERUM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI.

Bildnisse Raphael's aus seiner Zeit.

Wie man von den „Werken Raphael's" eine nicht unbeträchtliche Anzahl als fraglich und als angeblich bezeichnen muß, so gebührt auch manchen von seinen „Bildnissen" dieselbe Benennung. Passavant's Annahme eines von Raphael's Vater gemalten Bildnisses seines 2—3 jährigen Söhnchens auf einem Altarbild im Berliner Museum mußte mit der Nachweisung fallen, daß das Bild von Timoteo Viti herrührt. Der Fund des Mr. Dennistoun eines Bildnisses von Raphael aus seinen Knabenjahren trug so deutlich die Spuren eines Betrugs an der Stirn, daß er keinen Glauben fand. Passavant hält an dem Engels-Gesicht auf dem Frescogemälde Giovanni's in Cagli als dem Bildniß des neunjährigen Raphael fest, wegen der großen Aehnlichkeit mit dem Bildniß eines zwölfjährigen Knaben von der Hand des Timoteo Viti in der Galerie Borghese zu Rom, den er für Raphael in seinem 12. Jahre hält; ohne zu bedenken, daß er hier eine Annahme auf eine andere stützt, die ebenso wenig Grund hat, da die plumpen und ausdruckslosen Züge dieses Knaben nicht von fern an Raphael erinnern.

Dagegen hat die Zeichnung eines nach einem etwa funfzehnjährigen Knaben, ehedem im Besitz des Hrn. Jeremias Harmann, nun in der Sammlung zu Oxford (lith. von Zöllner, im Atlas zu Passavant's „Rafael") ganz den Charakter eines Selbstbildnisses.

In dem Frescobild Pinturicchio's „das Begräbniß der h. Katharina" in der Libreria des Domes von Siena, iſt Raphael als Leidtragender, mit einer Kerze in der Hand, in ganzer Figur neben Pinturicchio abgebildet. (I. 168.) Geſt. von Cappes in Paſſavant's „Rafael" III. 9. Am zuverläſſigſten iſt das Selbſtbildniß in der Galerie der Uffizi zu Florenz, nach welchem unſer Titelkupfer gefertigt iſt. — Es iſt geſtochen von G. M. Preisler 1741 — Jac. Frey — Ant. Morghen — S. Coigny — F. Müller — V. Biondi — F. Forſter, 1836 — L. Gruner.

Um 1509 hat ſich Raphael, wie man annimmt, für Fr. Francia gemalt. (Vgl. I. 211.) Dieß Bildniß, von dem eine nähere Kunde nicht vorhanden, ward von Vielen für ein und daſſelbe gehalten mit dem Bildniß eines jungen Mannes von etwa 26 Jahren, das ehedem im Beſitz des Fürſten Adam Czartoryski in Petersburg, alsdann des Hrn. Samuel Woodburn in London war. Den Kopf mit langem Haar bedeckt ein Barrett, der rechte Arm liegt auf einem Tiſch, die linke Hand hält das Pelzkleid auf der Bruſt zuſammen. In der Gemäldeſammlung zu Stuttgart iſt eine alte Copie. — Geſt. von Paulus Pontius — Ant. Gramignani — G. W. Knorr in Nürnberg. —

In der „Schule von Athen" hat ſich Raphael (alſo etwa 27 J. alt) neben Perugino gemalt. (I. 303.) — Geſt. in der Größe des Originals von P. Fidanza — Riepenhauſen — Lith. von Piloty.

Im Gemälde von Lucas der die Madonna malt (II. 244) iſt Raphael als Zuſchauer abgebildet etwa 33 J. alt. — Geſt. von C. Bloemert — S. Langlois — Piccioni.

Ein Selbſtbildniß, im Alter von etwa 30 J. Zeichnung im Kloſter von Monte Caſſino. (Fragment und ſehr beſchädigt.) Unten auf dem Blatte ſteht: R. S. V. fatto da se stesso; auf der Rückſeite: Ritratto di Raffaele. Mano propria.

Raphael in ſeinem Studium, etwa 35 J. alt, mit etwas Bart. — Geſt. v. M. Antonio.

Raphael a fresco von Giulio Romano in der Villa Lante in Rom.

Der Kopf mit etwas Bruſt, geſt. von Giul. Bonaſone.

Chronologiſches Verzeichniß der ausgeführten Werke Raphael's von 1513—1520.

Bei vielen der Werke läßt ſich die Entſtehungszeit nur ungefähr angeben; auch fällt Beginn und Beendigung nicht immer in daſſelbe Jahr.

1513.

		Seite
Im Saal des Heliodor: die Befreiung Petri	9.	61
Die Umkehr Attila's (vollendet 1. Aug. 1514.)	9.	63
Die Capelle Chigi in S. Maria del Popolo		193
Raphael's Wohnhaus		196

1514.

Die Propheten und Sibyllen in S. Maria della Pace	9.	142
(Der Beſtallungsbrief Leo's X. vom 1. Aug.)	11.	
Der Plan der Peterskirche	13.	198
(Ein Brief an den Oheim Sciarla vom 1. Jul.)	17.	
Galatea in der Farneſina		125
Das Bildniß von Giuliano de' Medici	20.	

1515.

(Breve Leo's X. über die Oberaufſicht antiker Marmorwerke)	15.	
Die Loggien im Hofe von S. Damaſo	16.	201
Die h. Cäcilia in Bologna	21.	159
Die Statue des Jonas	35.	43
Die Apoſtel im Saal der päpſtlichen Stallknechte	45.	

1516.

Die Bibel (begonnen)	46.	
Die Stanza del Incendio (begonnen). Burgbrand	23.	68
Bildniſſe von Tebaldeo, Inghirami, Bibiena, Navagero und Beazzano, B. Caſtiglione	20.	
Cartons zu den Tapeten; (hierbei die Grablegung von 1507 S. 76)	47.	75

Seite
Die Berufung der Apostel Petrus u. Andreas 83
Petri Schlüsselamt 85
Die Heilung des Lahmen 86
Der Tod des Ananias 89
Die Steinigung des Stephanus 90
Die Bekehrung des Saulus 91
Die Erblindung des Elymas 92
Das Opfer zu Lystra 93
Paulus während eines Erdbebens im Gefängniß 94
Die Predigt Pauli in Athen 95
Die Krönung Mariä 96
Raphael als Architekt in Florenz; Pal. Pandolfini; Uguccioni 49
Wandgemälde im Badezimmer des Card. Bibiena 50. 162
Alexander u. Roxane 51
(Arazzi della scuola nuova) 100
(Die Geschichte des Elefanten) 225
Der Kindermord 290

1517.

Die Vision Ezechiel's 22. 155
Die Geburt Christi für die Grafen von Canossa 22
Beendigung der Fresken im Saale des Burgbrandes 71
Die Seeschlacht von Ostia. Der Reinigungseid von P. Leo 72
Die Krönung Carls d. Gr. 73
Die Bibel, Frescobilder in den Loggien 101
Raphael als Kupferstecher 38
Pal. Branconio d'Aquila 208
Pal. Giacomo di Bart. Bresciano 210
Pal. Bidoni 209
Villa Madama 211
Madonna della Sedia 259

1518.

Amor u. Psyche in der Farnesina 132. 236
Die Kreuztragung (Spasimo di Sicilia) 222. 292
Der Besuch bei Elisabeth 224. 272
Die Perle 225. 262
Die h. Familie unter der Eiche („mit der Eidechse; Agnus Dei) 225. 275
S. Michael u. S. Margareth 228. 268
Die große h. Familie Franz I. 228. 266
Die kleine h. Familie im Louvre 277
Das Bildniß Leo's u. der Cardinäle 233. 254
Das Bildniß des Violinspielers 253

Das Bildniß von Lorenzo de' Medici 234
Madonna di San Sisto. 235. 283
Johannes in der Wüste. 235. 273
Martyrium der h. Cäcilia 236
Der Constantinsaal 239. 296
Sanftmuth u. Gerechtigkeit, Allegorien darin . . . . . .
Johanna von Arragonien 251

1519. 1520.

Brief Raphael's an Leo X. über die Alterthümer Roms 176
Zeichnungen nach antiken Gebäuden 186
Die Transfiguration. 244. 299
Madonna della Tenda 282
Madonna del Passeggio 278
Madonna mit den Candelabern 281
Madonna in den Ruinen 243
Madonna mit der Rose 243
Christus u. vier Heilige (in Parma). 243
Die Ruhe in Aegypten 279
Madonna Orleans. 281
Die Ansprache Constantins. 240. 296
Die Constantinschlacht 240. 296

Verzeichniß

der verloren gegangenen oder bis jetzt noch nicht aufgefundenen Werke Raphael's.

1. **Die Krönung des H. Nicolaus von Tolentino**, ehedem bei den Augustinern zu Città di Castello 1499. I. S. 157.

2. **Die Anbetung der Hirten**, für Giov. Bentivoglio um 1506. I. S. 211.

NB. Frau v. Humboldt sah 1809 in S. Ildenfonso in Spanien, im Zimmer der Infantin Maria ein Bild Raphael's, das nach ihrer Beschreibung (Programm zur Jenaer Literaturzeitung 1809. VIII) das vermißte Bild sein könnte. Es ist aber auch spurlos verschwunden.)

3. **Die Verkündigung**, ursprünglich im Besitz von Achille Grassi. I. 211. (Passavant II. 388.)

4. **Zwei kleine Madonnenbilder**, für den Herzog Guidobalde von Urbino 1506 gemalt. I. S. 213. (Passavant II. 58. III. 93.)

5. **Die Bildnisse der Herzöge Federico und Guidobaldo von Urbino**, von denen wenigstens das letztere beglaubigt ist (I. S. 213); ferner der Gemahlin Guidobaldo's Elisabeth Gonzaga (I. 213).

6. **Die Madonna mit der Nelke**. Das Original ist verschwunden. Von alten Copien zählt Passavant 13 auf (a. a. O. II. 79. III. 99).

7. **Die Madonna mit dem schlafenden Christkind** existirt gleichfalls nur noch in Copien aus alter Zeit, von denen Passavant (a. a. O. II. 82. III. 99.) 10 aufführt. „Den Originalcarton aber bewahrt die Florentiner Akademie". (Passavant ebendas.)

8. **Bildniß des Parmesano**, Favoriten von Papst Julius II. (Passavant II. 120.)

9. Deßgleichen des **Marchese Federigo von Mantua**. (Ebendas. 121.)

10. Deßgleichen **von sich selbst**, in einem Alter von etwa 25 Jahren; also vielleicht das dem Fr. Francia versprochene. Es ist freilich ungewiß; allein der Katalog der Gemäldegalerie in Modena von 1744 führt es auf mit der Bemerkung „si è perduto." (Passavant II. 122.)

11. **Die Madonna di Loreto.** (Paſſavant (II. 126. III. 112. 182.) zählt 23 Copien auf, die größtentheils Anſpruch machen, das Original zu ſein. Es ſind neuerdings noch mehre hinzugekommen, von denen ich nur die bei Hrn. Tortella in Verona, die Hr. Prof. Blaas in Wien für das Original erklärt hat, und eine zweite bei Herrn Pfau in Kyburg in der Schweiz erwähne.

12. **Das Bildniß des Giuliano de' Medici.** II. S. 20.

13. Deßgleichen des **Lorenzo de' Medici.** II. S. 234.

14. **Die Geburt Chriſti,** urſprünglich im Beſitz der Grafen von Canoſſa in Verona. Auch die Copien von Taddeo Zuccheri und von Paolo Veroneſe ſind verſchwunden; und nicht einmal ein Kupferſtich exiſtirt davon. II. S. 22. (Paſſavant II. 185. III. 124.)

15. **Die Krönung Mariä,** ein Teppich für den Altar der Sixtiniſchen Capelle, aus der Zeit der Apoſtelgeſchichte.

16. **Das Bildniß des Antonio Tebaldeo.** II. S. 20. (Paſſavant II. 290. III. 132.)

17. **Die Bildniſſe von Navagero und Beazzano**; nur in Copien vorhanden. II. 20. (Paſſavant III. 132.)

18. **Der H. Hieronymus.** (Paſſavant II. 417.)

Verzeichniß

derjenigen Gemälde, die nach meiner Ansicht Raphael mit Unrecht zugeschrieben werden; sowie derjenigen, von denen ich eine bestimmte Kenntniß nicht habe.

Im voraus verzichte ich darauf, ein vollständiges Verzeichniß der unter die Ueberschrift fallenden Gemälde zu geben. Die Freude, an irgend ein werthvolles, oder selbst werthloses Kunstwerk den Namen des großen Urbinaten heften zu können, hat von jeher Sammler, Kunstliebhaber und Kunsthändler verleitet, die Zahl von Raphael's Werken ins Ungemessene zu vergrößern. Passavant hat sich die Mühe gegeben, eine lange Reihe solcher ganz entschieden ungerechtfertigter Angaben zu verzeichnen, ohne damit die Grenze haben erreichen zu wollen.*) Er sondert sie von jenen, dem Raphael zugeschriebenen Werken, für deren Aechtheit Gründe, wenn auch oft unzureichende vorhanden sind. Ich habe eine Anzahl der letztern, die er nur als „dem Raphael zugeschriebene Gemälde" bezeichnet, mit den anerkannten und unbezweifelten zugleich aufgeführt, wenn ich die Composition für sein Werk, die Ausführung ihm nicht gänzlich fremd erachten mußte, gesetzt auch sie ließe manches, selbst vieles zu wünschen übrig; wie z. B. die Madonna dell' Impannata, die Ruhe in Aegypten, die Madonna del Passeggio, — mit den Candelabern, — della Tenda — in den Ruinen ꝛc. ꝛc. Müßte ich nicht im entgegengesetzten Fall auch einen Theil der Stanzen, die Loggien, die Farnesina und wie vieles Andere mit Stillschweigen übergehen! Denn wie Vieles ist hier Schüler- und Gehülfen-Arbeit!

*) Allein von Madonnen und Heiligen Familien der Art zählt er 42 auf, beschreibt sie und gibt an, wo sie zu finden sind.

Anders verhält es sich mit einer Anzahl von Bildern, die von Kennern für Arbeiten Raphael's erklärt werden und die ich dennoch, wo ich nicht zustimmen kann, in dieses Verzeichniß aufzunehmen mich bestimmt sehe. — Bei einigen Bildern, über deren Ursprung ich selbst ungewiß bin, die mir aber Raphael's nicht unwürdig erscheinen, habe ich mich vorkommenden Falls im Texte ausgesprochen, auch im chronologischen Verzeichniß ein Fragezeichen beigefügt.

1. **Die Auferstehung Christi**, das kleine Bildchen in der Pinakothek zu München; das große im Vatican. I. S. 153. (Nach Passavant II. 5. ist das letztre wegen seiner sorgfältigen Ausführung bei noch schwacher Zeichnung dem Raphael zuzuschreiben; ähnlich urtheilen Crowe und Cavalcaselle III. 219. Dagegen sprechen sie die beiden kleinen Bildchen in der Pinakothek zu München — Taufe und Auferstehung — ohne eine Unterscheidung zu machen, dem Perugino zu.

2. **Die Anbetung der Könige** in der Gemäldegalerie zu Kopenhagen, nach v. Rumohr von Raphael; (nach Passavant III. 84 Copie), mir unbekannt.

3. **Die HH. Magdalena und Katharina** aus der Sammlung Camuccini in Rom (erklärt auch Passavant II. 15. für eine Arbeit Perugino's); Crowe und Cavalcaselle III. 220. (die aber anstatt der Magdalena die Maria von Aegypten setzen) erkennen darin aus denselben Gründen, wie bei der Auferstehung, die noch ungeübte aber vielversprechende Hand Raphael's.

4. **Das Opfer Cain und Abel's** (Passavant II. 16.) ist mir gänzlich unbekannt.

5. **Die Anbetung der Könige** im Museum zu Berlin aus dem Hause Ancajani, als ein Werk Raphael's um 6000 Sc. gekauft, ist von der Hand des Spagna. I. S. 147. (Crowe und Cavalcaselle III. 304.)

6. **Die Geburt Christi** in der Gemäldesammlung des Vatican, angeblich von Perugino, Pinturicchio und Raphael, ist erwiesener Maßen von Lo Spagna I. S. 147. (Crowe und Cavalcaselle III. 304.)

7. **Das Abendmahl in S. Onofrio** I. S. 187. — (Crowe und Cavalcaselle III. 335 und 351 schreiben es dem Gerino da Pistoja zu, und erklären den Styl desselben als eine Mischung von Perugino's, Pinturicchio's und Raphael's Weise. S. 248 lassen sie die Wahl zwischen Manni, Eusebio und Gerino.)

8. **Madonna mit SS. Hieronymus und Franciscus** im Berliner Museum. I. 168. (Passavant II. 19.)

9. **Brustbild eines Jünglings** in der Galerie zu Kensington (Passavant II. 26.), mir unbekannt.

10. 11. 12. **Christus mit den Wundmalen auf einem Sarkophag**; **S. Ludovicus, S. Herculanus**; im Berliner Museum; I. S. 168. (nach

v. Rumohr von Raphael; No. 9. nach Crowe und Cavalcaselle a. a. O. III. S. 305 von Lo Spagna.)

13. **Der H. Sebastian** aus der Sammlung des Grafen Engl. Lochis in Bergamo in das dortige öffentliche Museum übergegangen; (nach Passavant II. 23. von Raphael aus der Zeit des Sposalizio.) Ich halte das Bild für eine Arbeit, und zwar für eine frühere und sehr vorzügliche, des Perugino.

14. Der entschiedene Widerspruch, in welchem ich mich bei No. 13. mit dem Urtheil von Passavant befinde, läßt mich auch zweifeln, ob ich ihm zustimmen kann in Betreff des **segnenden Christus mit Dornenkrone und Wundmalen**, ehedem im Besitz des Grafen P. Tosi, j. in der öffentlichen Galerie zu Brescia, gestochen von L. Grunner 1835, einem Gemälde, das ich nicht aus eigner Anschauung kenne. (Passavant II. 45.)

15. **Der jugendliche Kopf a fresco** aus der Capelle zu S. Severo in Perugia in der Pinakothek zu München. I. S. 191. (Passavant II. 45.)

16. **Zwei Karthäuser** aus dem Kloster Vallombrosa in der Akademie zu Florenz. Passavant II. 66 ist so fest überzeugt, daß Raphael sie gemalt, daß er ihn sogar zu ihrer Ausführung über Vallombrosa reisen läßt. Ich halte sie ganz unzweifelhaft für Gemälde von Perugino, und weiß auch, daß derselben Meinung Viele sind; u. A. Crowe und Cavalcaselle III. S. 194.

17. **Das weibliche Bildniß** im Palazzo Pitti zu Florenz II. S. 233. (Passavant II. 336.)

18. **Der H. Lucas, die Madonna malend**, in der Accademia di S. Luca in Rom; II. S. 244.

19. **Mariä Himmelfahrt mit Heiligen** aus dem Dom zu Pisa, in England, mir gänzlich unbekannt. (Passavant II. 414 hält es mit Waagen, Kunstwerke und Künstler in England II. 3 „der Composition nach sicher von Raphael." Crowe und Cavalcaselle III. 540 sehen in diesem Bilde „nichts von Raphael" und schreiben es dem Granacci zu.)

20. **Johannes der Evangelist** auf einem Adler reitend in Marseille; eine Copie im Berliner Museum, die auf Raphael nicht zurückzuführen ist. (Passavant II. 418.)

21. **Maria Magdalena** in Urbino (Pungileoni S. 42. Passavant II. 419.) mir unbekannt.

Alphabetisches Verzeichniß

der Orte, an denen Raphael's ausgeführte Werke zu finden sind.

Berlin.

Im Museum. Madonna aus der Schülerzeit (I. 162). — Madonna del Duca di Terranova (I. 183. 230). — Madonna aus dem Hause Colonna (I. 217. 244).

Bologna.

In der Pinacoteca. Die h. Cäcilia. (II. 21. 159.)

Città di Castello.

In S. Trinità. Reste einer Prozessionsfahne mit der Dreieinigkeit und der Erschaffung Eva's. (I. 157.)

Dresden.

Im Museum. Madonna di S. Sisto (II. 283).

England.

Madonna des Lord Cowper (I. 184). Gebet am Oelberg, Kreuztragung und Klage, Predellenbilder (I. 233). — Die h. Familie Ansidei (I. 186. 233). Madonna Aldobrandini (I. 261. 233). Gebet am Oelberg (I. 160).

Florenz.

In der Sammlung der Uffizi: Madonna del Cardellino (I. 208. 237). Selbstbildniß (I. 214. 332). Weibliches Bildniß von 1512 (I. 272. 335). Julius II. (?) (I. 261. 338). Johannes d. Täufer (II. 273).

Im Pal. Pitti: Madonna del Granduca (I. 183. 228). Angelo und Madalena Doni und noch ein weibliches Bildniß (I. 208. 331). Madonna del Baldachino (I. 208. 239). Madonna dell' Impannata (I. 271. 323). Julius II. (I. 261. 338). — Inghirami, Bibiena (II. 21. 166). Leo X. (II. 254). Vision Ezechiel's. (II. 155). Mad. d. Sedia (II. 259).

Die Paläst. Pandolfini und Uguccioni (II. 205).

London.

In der National-Galery: Des Jünglings Traum (I. 159).
SS. Michael und Raphael (I. 161).
S. Katharina (I. 217).

Bei Lord Ward: Christus am Kreuz aus Città di Castello (I. 158).
Die drei Grazien (I. 210).

Bei Sir Fr. Egerton: Die „schöne heil. Jungfrau", ehedem in der Sutherland-Galery (I. 271). — Die Madonna mit der Fächerpalme (I. 207. 237).

Bei Hrn. Sam. Rogers, jetzt bei **Hrn. Mackintosh,** Madonna aus der Galerie Oeleans (I. 271. II. 282).

In der Bridgewater-Galery: Madonna del Passeggio (II. 243. 278).

Bei Hrn. Munro: Madonna mit den Candelabern (II. 281).

Madrid.

Im k. Museo: Madonna mit dem Kind auf dem Lamm (I. 218). Madonna del Pesce (I. 271. 326). — Bildniß Bibiena's (II. 43. 336). Die Kreuztragung (II. 223. 292). Die Heimsuchung (II. 224. 272). Die Perle (II. 225. 262). Die Madonna mit der Rose (II. 243). Die Madonna in den Ruinen (II. 243). Die Madonna unter der Eiche oder das Agnus Dei (II. 275).

Mailand.

In der Brera: Das Sposalizio (I. 170).

In der Ambrosiana: Der Carton zur Schule von Athen.

München.

In der Pinakothek: Taufe Christi, Auferstehung; Predellenbildchen (I. 152). Bildniß eines Jünglings (I. 184). Madonna aus dem Hause Tempi (I. 208. 229). Die H. Familie Canigiani (I. 208. 243). — Bildniß des Bindo Altoviti. (I. 271. 337). — Madonna della Tenda (II. 282).

Neapel.

Im Museo Nazionale: Madonna del divino Amore (I. 271. 325).

Paris.

Im Louvre: S. Michael. S. Georg. (I. 169). — La belle Jardinière (I. 218. 245). Bildniß eines Jünglings (I. 333). Vierge au linge (I. 261. 320). Bildniß des B. Castiglione (II. 21. 170). S. Michael und S. Margareth (II. 268). Die große Heilige Familie (II. 228. 266). Die kleine Heilige Familie (II. 277). Johanna von Arragonien (II. 251)

Parma.

Im Museo: Christus und 4 Heilige (II. 243).

Perugia.

In S. Pietro maggiore: Die Kinder Jesus und Johannes (I. 151). — **Im Pal. Alfani:** Madonna (I. 162). — **Im Pal. Connestabile:** Madonna (I. 162. 227).

In S. Severo: Die Dreieinigkeit (I. 191. 234). Die Anbetung der Könige? (I. 188).

Preßburg (oder Pesth?).

Bei Fürst Esterhazy. Madonna (I. 218).

Rom.

Im Vatican: Die Stanzen (I. 257. 278 ꝛc. II. 9. 60 ꝛc.). — Die Tapeten (II. 47. 80). Die Loggien-Bilder (II. 101). Der Bau der Loggien (II. 201). — Die Peterskirche (II. 11. 198). — Die Badestube des Cardinals da Bibiena (II. 50. 162). — Arazzi della scuola nuova (II. 100).

In der vaticanischen Gemälde-Galerie: Die Krönung Mariä von 1502 (I. 163). Die Predellenbilder zur Grablegung (II. 79). Madonna di Fuligno (I. 261. 321). Die Transfiguration (II. 299). Die Krönung Mariä für die Nonnen von Monte Luce (I. 193).

Im Pal. Sciarra: Der Violinspieler (II. 253).

Im P. Doria: Navagero und Beazzano (II. 168).

In S. Maria della Pace: Propheten und Sibyllen (II. 9. 142).

In S. Maria del Popolo: Die Planeten (II. 153).

In Palazzo Borghese: Die Grablegung (I. 194. II. 75). — Alexander und Roxane (II. 51). Ein männliches Bildniß.

Im Pal. Barberini: Die Fornarina (Margherita) (I. 261. 333).

In der Villa Farnesina: Galatea (II. 20. 125). Amor und Psyche (II. 132).

Im Pal. Tortonia: Bildniß des B. Castiglione? (II. 17).

In S. Agostino: Jesaias (I. 269).

In der Villa Magliana: Das Martyrium der H. Cäcilia (II. 236).

Die Capelle Chigi in S. M. del Popolo (II. 193). Raphael's Wohnhaus (II. 196). — Pal. des Branconio dall' Aquila (II. 208). — Pal. Bidoni (II. 209). — Pal. des Giacomo di Bartolommeo di Brescia (II. 210). — Villa Madama (II. 211).

Turin.

Madonna della Tenda? (II. 282).

Verona.

Bei Hrn. Bernasconi: Anbetung der Könige (?) (I. 164).

Wien.

Im Belvedere:

Madonna im Grünen (I. 207. 236).
Die Ruhe in Aegypten (II. 279).

Alphabetisches Verzeichniß

der **Orte**, an denen **Handzeichnungen** Raphael's zu finden sind.

Passavant führt 849 Zeichnungen auf, wobei die nicht gezählt sind, die er für Schüler-Arbeiten oder Copien hält. Es sind großentheils Studien oder Entwürfe; doch auch ausgeführte Blätter fehlen nicht. Sehr häufig sind darunter flüchtige Skizzen von einzelnen Figuren oder Gruppen nach dem Leben, und unter diesen am häufigsten eine Mutter mit ihrem Kind, und spielende Kinder. Die sehr große Zahl der Madonnen Raphael's ließ sich mit Hülfe der Handzeichnungen leicht verzehnfachen; denn unermüdlich im Auffassen der Motive aus der Wirklichkeit war er auch unerschöpflich in immer neuen Compositionen, deren oft 4—5 auf Einem Blatt leicht hingezeichnet sind. — Noch lernt man aus diesen Handzeichnungen, wie oft er denselben Gegenstand in verschiedener Weise bearbeitete; auch wie er einzelne Gruppen oder Figuren besonders durchstudierte. — Doch wird man gerade bei solchen Wiederholungen den Zweifel an der Aechtheit des einen oder andern Blattes schwer unterdrücken. Von großem Interesse wird es aber sein, wenn man die verschiedenen Entwürfe mit den ausgeführten Werken vergleichen kann; was durch photographische Nachbildungen der Handzeichnungen, wie sie bereits von den Sammlungen in Wien, Windsor Castle, Venedig u. a. existieren, sehr erleichtert werden wird.

Amsterdam.

Bei Hrn. **Leembrugge** (die Frauengruppe aus der Grablegung — als Skelette ꝛc. ꝛc.)

Berlin.

Im k. Kupferstichcabinet 10 Bl. (Die Berufung der Apostel; Studium zur „Perle;" Maria und Joseph; eine heilige Familie. Bei Hrn. v. Savigny (Heliodor).

Chatsworth.

In der Sammlung des Herz. von Devonshire: 9 Bl. (Paulus aus dem Opfer zu Lystra; die Entführung der Helena; die H. Katharina; vielleicht auch die ursprüngliche Composition der Anrede Constantin's im Constantinsaal; Studien und Skizzen zu Madonnenbildern.)

Dresden.

Im k. Kupferstichcabinet: 7 Bl. (Der Kindermord, sehr ausgeführte Zeichnung; eine Reitergruppe im Kampf; ein Schüsselrand mit Neptun und Meergottheiten; Madonna 2c.)

Düsseldorf.

In der Sammlung der Academie 7 Bl. (ein Studium zu den Bischöfen bei der Krönung Carls d. Gr.; mehre Blätter aus der Jugendzeit 2c.)

Florenz.

In der Sammlung der Uffizi 39 Bl. (Moses am Felsenquell, Anbetung des goldnen Kalbes, Joseph und seine Brüder, Skizzen zu den Loggienbildern; der Prophet Daniel für S. M. della Pace in Rom; Johannes der Täufer; die Frauengruppe aus der Kreuztragung; ein Entwurf zur Grablegung; Maria vor dem Grabe Christi; Christus in der Vorhölle; Paulus aus der Predigt in Athen; Maria zur h. Familie Franz I., auch das Christkind dazu; Madonna del Pesce; viele Entwürfe zu Madonnen und H. Familien; S. Georg zu Pferd, einmal mit dem Schwert, ein andermal mit der Lanze; die Befreiung Petri; einzelne Gestalten aus der Disputa, dem Burgbrand 2c., eine Zeichnung zu Pinturicchio's Fresken in der Libreria des Doms in Siena; die Pest in Phrygien; eine Anzahl Studien 2c.

In der Akademie der Künste der Carton zur Madonna mit dem schlafenden Kinde.

In der Sammlung Corsini der Carton zum Bildniß Julius II.

Frankfurt a. M.

Im Städelschen Kunstinstitut: 10 Bl. Noah nach der Sindflut; — 17 Figuren aus der Disputa; Diogenes aus der Schule von Athen; Kaiser Justinian's Uebergabe der Pandecten, und die Uebergabe der Decretalien,

beides Entwürfe zu den Fresken in der St. della Segnatura; Timoklea vor Alexander d. Gr.; mehre Studien aus der Frühzeit.

Gotha.

In der herzogl. Sammlung: eine Klage um den todten Christus.

Gubbio.

Bei dem Grafen Ranghiasci: Scheidung von Licht und Nacht, Entwurf für die Bibel.

Harlem.

Im Teyler Museum: 10 Bl. (Paulus aus der Cäcilia in Bologna; eine Gruppe aus der Bekehrung Sauli; ꝛc.)

Holkham.

In der Bibliothek des Grafen Leicester: 18 Bl. meist architektonische Zeichnungen (vgl. II. 187.); auch ein Bacchanal nach einem antiken Relief ꝛc.

Kopenhagen.

Im Museum von Thorwaldsen: ein kleiner Carton zu einem Madonnenbild.

Leipzig.

Bei Hrn. Weigel: eine Gruppe von Kriegsleuten zu Fuß und zu Pferd, wie in der Kreuztragung.

Lille.

Im Museo Wicar: 42 Bl. (Madonna del Cardellino; Madonna aus dem Hause Alba; Heilige Familie für Dom. Alfani (I. 219.); die Krönung des H. Nicolaus von Tolentino (I. 157.); viele Studien nach der Natur, theils allgemeine, theils zu bestimmten Bildern, viele Skizzen zu Madonnen ꝛc.)

London.

Bei **S. Rogers:** ein Entwurf zur Grablegung. Auch werden noch einige Blätter im Privatbesitz genannt, die aber schwerlich noch an der frühern Stelle zu finden sind. (S. Passavant I. 593. 595. III. 275.)

Mailand.

In der Ambrosiana: der Carton zur Schule von Athen; Fragment des Cartons zur Constantinschlacht; Entwurf zum obern Theil der Disputa ꝛc.

Montpellier.

Im Musée Fabre: 3 Bl. (Ein Studium zur Disputa, mit Versfragmenten; Carton zur Madonna Tempi; ein weiblicher Kopf.)

Monte Cassino.

In der Bibliothek: Raphael's Selbstbildniß.

München.

Im k. Kupferstichcabinet: 4 Bl. (Todtenfeier eines Bischofs; ein Gefecht.)

Neapel.

Im National Museum: Moses vor Gott im feurigen Busch, Carton zum Frescobild im Vatican; die h. Familie del divino Amore, Carton.

Oxford.

In der Sammlung der Universität: 97 Bl. (Raphael's Selbstbildniß; Gott Vater aus der Capelle Chigi; der Durchgang durchs rothe Meer aus den Loggien; die Findung Mosis; ebend.; das Urtheil Salomons aus den Stanzen; Studien zur Transfiguration; eine Klage um den Leichnam Christi; ein Studium zur Elisabeth in der „Perle;" die h. Jungfrau im Grünen; viele Entwürfe, Studien und Zeichnungen zu Madonnenbildern; die Krönung Mariä; mehre Blätter aus R. Jugendzeit; die H. Katharina (in der Nationalgalerie zu London); die phrygische Sibylle aus S. M. della Pace; 13 Figuren zum obern Theil der Disputa, und noch mehre Blätter zur Disputa, zur Schule von Athen, zum Parnaß, Heliodor, Attila, zur Messe von Bolsena, zur Seeschlacht bei Ostia, und zur Constantinschlacht; viele mythologische Gestalten, auch Zeichnungen nach antiken Statuen u. s. w.

Paris.

Im Louvre: 34 Bl. (Der Durchgang durchs Rothe Meer und Moses erhält die Gesetztafeln, für die Loggien; die Verkündigung, Predellenbild zur Krönung Mariä im Vatican; die Apostel zu demselben Bild; die Klage um den Leichnam Christi; „Weide meine Schafe" Entwurf; eine Gruppe aus der Grablegung; die H. Familie mit der Fächerpalme; Maria aus der gr. H. Familie Franz I., Naturstudium; S. Katharina, Carton zu dem Bild in der National-Galerie in London, Attila's Umkehr; die Constantinschlacht, Entwurf; viele Naturstudien und Skizzen.

Perugia.

Im Pal. Donnini: die Anbetung der Könige, zur Predella der Krönung Mariä im Vatican.

In Casa Baldeschi: eine Zeichnung für Pinturicchio's Fresken in Siena.

Petersburg.

In der kaiserlichen Sammlung sind eine große Anzahl Blätter aus der Sammlung Crozat in Paris.

Rom.

In der Sacristei des Laterans der Carton zur Madonna aus dem Hause Alba.

Stockholm.

In der königl. Sammlung sind 6 Blätter Entwürfe und Studien.

Venedig.

In der Sammlung der Akademie ein frühes Skizzenbuch mit Zeichnungen nach der Natur (auch landschaftlichen) nach den Bildnissen von Dichtern und Weisen des Alterthums, nach architektonischen Formen und Verzierungen, nach Antiken (Gruppe der Grazien) ꝛc. ferner viele Studien nach Modellen, Entwürfe zu Bildern, namentlich zu Madonnen und Christuskindern ꝛc. 102 Bl.

Weimar.

Im Besitze des Großherzogs: eine Gruppe aus der Grablegung.

Wien.

In der Sammlung des Erzherzogs Albrecht: 77 Bl. Cäcilie, Skizze; Bauernhäuser; Gruppen aus der Grablegung, aus der Disputa, Schule von Athen ꝛc.; ein Blatt das erst durch ein anderes in der Oxforder Sammlung seine Ergänzung und seine Erklärung gefunden: Frauen umstehen und umknieen eine leere Wiege mit dem Ausdruck des Schmerzes — eine Frau und ein Kriegsmann zeigen nach oben, wo auf einer Mauer das Kind liegt, das ein Adler aus der Wiege geraubt hat. Entwürfe zu Madonnenbildern und H. Familien — Canigiani — Alba — Madonna im Grünen — zu einzelnen Fresken in den Loggien, zur Berufung der Apostel, zum Kindermord, zur Steinigung des Stephanus; die Tiburtinische Sibylle, Entwurf zur unteren linken Seite der Disputa; die HH. Ambrosius und P. Lombardus ebendafür; Gruppen aus der Schule von Athen, dem Parnaß, dem Burgbrand, der Krönung Carls d. Gr.; die Caritas aus der Predella der Grablegung. Alexanders Hochzeit mit Roxane; Gruppen aus Gefechten; Studien und Entwürfe; Bildnisse; ꝛc.

Windsor Castle.

In der königl. Sammlung: 23 Bl. Verschiedene Entwürfe zu den Bildern der Bibel. Der Kindermord; die Berufung der Apostel; das Abendmahl (gest. von M. Anton); Petri Schlüsselamt; Madonna dell Impannata; Entwürfe und Studien zur Disputa, zum Parnaß; die Poesie aus der St. della Segnatura; zwei Zeichnungen zur Geschichte der Psyche; Hercules und Antäus; Kriegergruppen; Madonnen und H. Familien.

Namenverzeichniß zum zweiten Bande.

Aetion S. 51.
Agnolo, Baccio d' 48. 191.
Alba, Herzog 233.
Alexander VI. 237.
Alexander VII. 122. 152.
Alidoſſi, Francesco, Card. 236 f.
Allori, Aleſſandro 20.
Anſelmi, Antonio 168.
Antonio, Marco 41.
Apulejus 133.
Aquila, dall' 196.
Ariſtotile, Baſtiano 49. 206.
Arragonien, Johanna von 251.
Bagnacavallo, Bartolommeo 30.
Bagnajo, Pietro da 26.
Baraballo 227.
Barile, Gian 46. 75. 227.
Bartolommeo, Fra 33.
Bartolommeo, Giac. di aus Brescia 210.
Bartolus u. Baldus 168.
Baſſo, Girol., Card. 193.
Battiferri, Gio. Ant. 307.
Baviera 42.
Beazzano, Agoſt. 6. 21. 68.
Bembo, Card. 4. 50. 128. 168. 310. 322.
Benintendi, Franc. 274.
Beretai Gradaſſo 296.
Bernini 208.
Bibiena, Dovizio da 7. 19. 21. 50. 72. 162. 167. 197. 232. 310. 320.
Bibiena, Maria da 309 f.
Boiſſy ſ. Gouffier.
Bonnemaiſon 295.
Borgheſe, Fürſt 51.
Borromeo, Carlo 280.
Boſio 207.
Bramante 8. 11. 191. 193. 196. 198.
Brancarini Vincenzo 307.
Brancoino, Giov. Batt. 7. 224. 226. 273. 312. 319.
Brienne, Loménier de 278.
Briſtol, Graf v. 44.
Brunelleſchi 48.
Bunſen 82.
Buonacorſi ſ. Vaga.
Buonarroti, M. A. 10. 48. 145. 198. 207. 245. 248.
Buffon 98.
Calcagnini, Caelio 187. 314.
Calvo, Fabio 214. 313 f.
Campanajo, ſ. Lorenzetto.
Cancellieri 226.
Canoſſa, Graf v. 22.
Caravaggio, Polidoro da 29.
Cardenos, D. Alonſo de 263.
Carl I. von England 97. 262.
Carl II. von England 97.
Carl V. von Spanien 97. 214.
Carmoſina, Boniſazia 7.
Carondolet 172. 233.
Carpi, Jac. da 274.
Carriere, Moriz 127.
Ceſarino, Giangiorgio 311.

Chigi, Agoſtino 9. 125. 132. 145. 153. 192 f. 235.
Clemens VII. 97. 101. 168. 213. 257.
Clemens VIII. 122.
Clément, Charles 234. Vorrede VI.
Colle, Rafaelino dal 31.
Colonna, Card. 235. 273.
Cornelius, Peter 246.
Correggio 57. 142.
Cromwell 97.
Crowe u. Cavalcaſelle Vorrede XI.
Danby, Graf 97.
Devonſhire, Herzog v. 283.
Dürer, Albrecht 38.
Eliſabeth, Herzogin von Urbino 233.
Emanuel K. v. Portugal 227.
Ercolani, Vincenzo Graf 22.
Ernſt Kurfürſt von Sachſen 236.
Faenza, Marco da 122.
Félibien 278.
Ferrara, Herzog von 308.
Ferrari, Gaudenzio 26.
Fieſole, Fra Giov. da 55.
Fontana, Cav. 152.
Fontenay, Mareuil Marquis de 278.
Francia, Francesco 21. 41.
Francucci, ſ. Imola.
Franz I. K. von Frankreich 229. 269.
Franz II. K. von Neapel 20.
Friedrich Auguſt II. v. Sachſen 288.
Friedrich, Herzog v. Urbino 232.
Fulvius, Andreas 187.
Füßli 258.
Gabrielli 319.
Garofalo, Bern. 27.
Gaye 230. 234. 319.
Gheri, Goro 231. 319.
Ghirlandajo 55.
Giocondo, Fra aus Verona. 13. 19.
Giotto 55. 305.
Giovannini, Carlo Ceſare 287.
Göthe 173.
Gonzaga, Federico von Mantua 255. 257. 262.
Gouffier, Adrian. 278.
Grafton, Herzog 233.
Gregor XIII. 122.
Hadrian I. 72.
Haſe, Heinr. 236.
Hans aus Würzburg 131.
Herder 316.
Hettner 44.
Huybens 290.
Jean Paul 316.
Imola, Innocenzo da 30.
Inghirami, Phädra 8. 21. 166.
Innocenz VIII. 236.
Joſeph II. 280.
Julius II. 1. 192. 236.
Julius III. 97.
Kaulbach 67.
Keller, Fr. 39.
Lafreri, Ant. 196. 209.
Landini, Taddeo 45.
Lanzelotti, Cav. 172.
Leiceſter, Lord (Thomas Coke) 187.
Leo IV. 68. 71.
Leo X. 13. 72. 176. 224. 227. 232 f. 254.
Leonardo, ſ. Vinci.
Lépicié 277.
Lopez, Alfonſo 171.
Lorenzetto 35. 43. 322.
Louis XIV. 97. 278.
Lucci, Lor. Card. 21.
Madelaine de la Tour d'Auvergne 233.
Madrazzo, Don Joſe 279.
Maffei, Scipione 176 f.
Mackintoſh 282.
Malvaſia 22.
Maratta, Carlo 74.
Marone, Andr. 254.
Marſeille, Claud. u. Wilhelm v. 193.

Marſilio, Ant. di 186.
Mazarin, Card. 171.
Medici, Giuliano de' 2. 20.
„ Giulio de' 7. 72 211. 233. 244 254. 305.
„ Hippolito de' 296.
„ Lorenzo de' 231. 234.
„ Margherita de' 214.
„ Ottaviano de' 258.
Melchiori 195.
Montmorency, Anne Connetable de 97.
Moroſina 5.
Mozart 316.
Müller, Andr. 39.
Munari, Pellegrino aus Modena 31.
Munro 281.
Nardis, Marcheſe 224.
Navagero, Andr. 6. 21. 168.
Niſo, Agoſt. 251.
Nogari, Paris 122.
Orley, Bernh. v. 31. 47. 96.
Pace, Aloiſio da 154.
Pagani, Vinc. da Monte Rubicano 24.
Palladio 207.
Palmaroli 152. 288.
Pandolfini 49. 205.
Paparelli 31.
Paſſavant 82. 229 ꝛc. ꝛc.
Paul III. 97.
Paul IV. 45.
Pauluzzi 317.
Penni, Francesco 25. 139. 242.
Penez, Georg 32.
Perugino 145.
Peruzzi, Bald. 20. 34. 191. 196.
Philipp IV. 224. 263.
Philoſtratus, Flavius 126.
Pinturicchio 75.
Piombo ſ. Sebaſtiano.
Piperario, Andr. 44.
Pippi ſ. Romano.
Piſtoja, Lionardo da 31.
Pius III. 237.
Pius V. 98.
Pius VII. 98.
Pontani, Carlo 190.
Pozzo del, Cav. 278.
Quatremère de Quincy 158.
Raimondi ſ. Antonio.
Ramenghi ſ. Bagnacavallo.
Rembrandt 171.
Riario, Raff. 7. 236.
Ricamatore ſ. Udine.
Rio 67. — Vorrede, VIII.
Robbia, Andr. della 46.
Rogers, Samuel 282.
Romano, Giulio 25. 46. 50. 101. 139. 164. 229. 242. 257. 275. 278. 296. 306.
Roſſi, Lodovico de', Card. 233. 254.
Rovere, Giovanni della 193.
„ Giuliano (Julius) II.) 237.
Rumohr, B. v. 287.
Sabbatini, Andr. von Salerno 29. 122.
Sacco, Scipione von Ceſena 25.
Saboleto 5. 210.
Salviati, Fr. 154.
Sangallo, Giaufrancesco da 49. 206.
„ „ Giuliano da 13. 48. 191.
San Gemignano, Vincenzo da 29.
Sannazaro 6. 172.
Sanſovino, Andrea 48.
„ „ Jacopo 34. 48. 193.
Sarto, Andrea del 257.
Scarpa 21.
Sciarla 17.
Schack, B. v. 258.
Schelling, v. 246.
Schizzone 30.
Schleſinger 294.
Schmeller 177.
Schor, J. P. 122.
Sebaſtiano del Piombo 20. 71. 154 241. 245. 248.

Serlio, Sebaſt. 212.
Sermonetta, Siciolante da 122.
Ser Bettor, M. A. Michiel de 186.
Seſto, Ceſare da 36.
Sixtus IV. 192. 236.
Soderini, Pietro 2.
Steinla, Moriz 290.
Stoſch, v. 187.
Tamagni ſ. San Gemignano.
Taſſo 133.
Tebaldeo, Ant. 6. 20. 169.
Thorwaldſen 223.
Tiberino 218.
Tintoretto 67.
Tiſio ſ. Garofalo.
Tizian 57. 71.
Tortonia 171.
Turini, Bald. 7. 234. 312. 318.
Udine, Giov. da 28. 45. 46. 106. 139.
Uggucioni 49. 207.
Urban VIII. 122.
Uſelen, van 171.
Vaga, Pierin del 25. 106.
Vagnini, Girol. 307. 312. 319.
Vaſari 20. 228. 258. 320 ꝛc.
Veroneſe, Paolo 23.
Viguerio, Jacopo 295.
Villot, Fréderic 278.
Vinci, Leonardo da 36. 57.
Vincidore, Tomm. 30.
Visconti, Asc. M. Sforza, Card. 193.
Visconti 196.
Vitruvius 186.
Volterra, Jac. da 236.
Weyden, Roger v. d. 223.
Wicar 239.
Wilhelm III. v. England 97.
Winckelmann 239.
Zeiſing 127.
Ziegler, Jac. 314.
Zuccheri, Taddeo 23.

Berichtigungen zum erſten Bande.

S. 20 u. im Namenverzeichniß S. 344 iſt der Maler Pietro della Francesca di Borgo San Sepolcro aus Verſehen di S. Croce genannt.

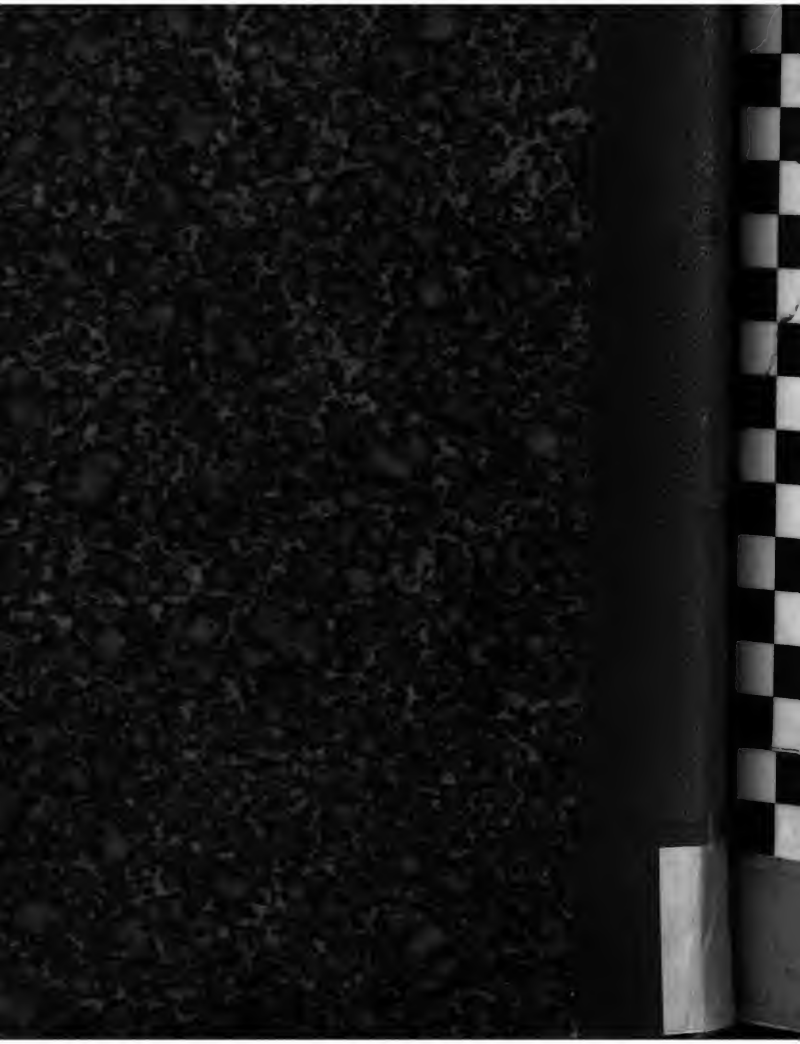
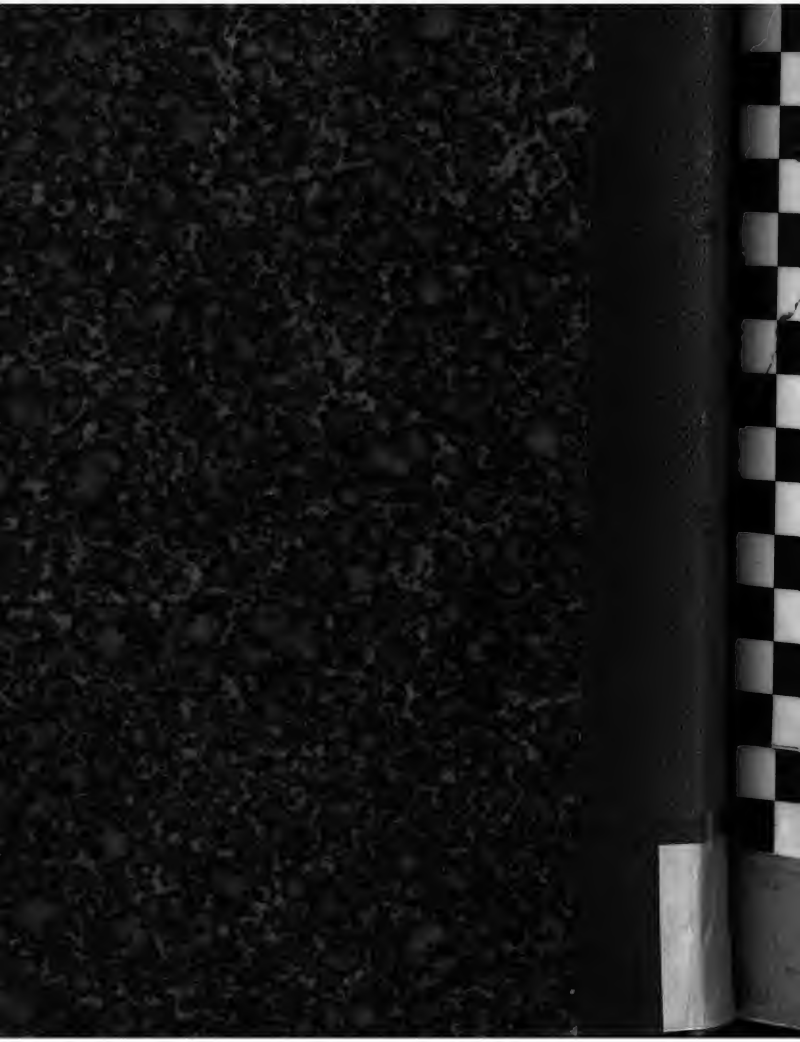
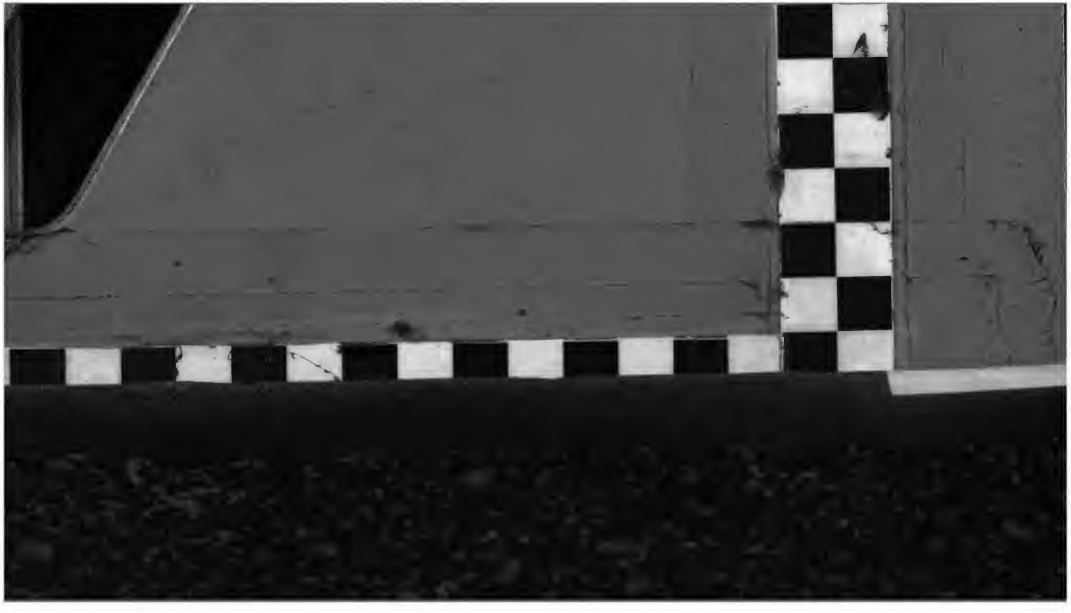
S. 112. Der h. Hieronymus in S. Bartolommeo von Peſaro von Giov. Santi iſt wahrſcheinlich derſelbe, der jetzt in der Sammlung des Laterans zu Rom iſt. (S. mein „Italien“ achte Auflage S. 327.)

S. 169. Anm. lies Claude du Flos ſtatt du Foſt.

S. 254. 258 u. 345 habe ich den Maler Sodoma noch Razzi genannt, wie ſein Name bis vor Kurzem allgemein geſchrieben wurde. In der neuen florentiniſchen Ausgabe des Vasari XI. p. 161 iſt aus Documenten dargethan, daß Sodoma's Zuname de' Bazzi oder de Bazis war.

S. 320. Bei der Maßangabe der Vierge au linge habe ich Höhe und Breite verwechſelt.

Berichtigungen zum zweiten Bande.

S. 43. Z. 9. v. u. L.: In der That iſt die Figur des Jonas ꝛc.

Druck von C. P. Melzer in Leipzig.